

# **O JORNALISMO LITERÁRIO DE CAIO FERNANDO ABREU – A CIDADE, A LUTA E A PAIXÃO.**

**Mariana Pinto Miranda**

---

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Área  
de Especialização Estudo dos Media e Jornalismo.**

**SETEMBRO 2010**



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudo dos Media e Jornalismo, realizada sob a orientação científica do Professor Nelson Traquina e co-orientação científica da professora Clara Rowland.

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.  
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas  
no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apresentada a provas  
públicas.

O orientador,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

*Eu escrevo para incomodar,  
de forma inteligente,  
o maior número possível de pessoas.  
(Augustina Bessa Luís)*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, ao meu orientador, à minha co-orientadora e à todas as pessoas que, de longe ou de perto, contribuíram para esta conquista.

## **O JORNALISMO LITERÁRIO DE CAIO FERNANDO ABREU:**

### **A CIDADE, A LUTA E A PAIXÃO**

Jornalismo Literário é uma especialização do Jornalismo cuja escrita é híbrida e composta por traços estáticos da Literatura e por referenciais jornalísticos.

Para analisar o Jornalismo Literário brasileiro, pode-se contar com a obra de um dos maiores cronistas da literatura nacional: Caio Fernando Abreu. O autor foi colunista de tablóides diários e revistas de grande circulação no país, obtendo reconhecimento nos campos jornalístico e literário.

A escolha de Caio Fernando Abreu deve-se ao fato deste trazer para sua literatura referências de diversos romancistas. A presença de diversos intertextos servirá de norte para o estudo do panorama cultural e jornalístico do Brasil durante as décadas de 1970, 1980 e 1990. Em seguida, será possível fazer uma biografia resumida do autor, descrevendo seu momento histórico e principais influências e, por fim, se assim for encaminhado, teremos a conceituação de Jornalismo Literário, com o objetivo de definir a importância do trabalho deste autor para o fortalecimento do estilo no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jornalismo Literário, Jornalismo, Literatura, Caio Fernando Abreu, Literatura Brasileira, crônicas, jornais.

## ÍNDICE

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| Introdução .....                                        | 08 |
| Capítulo I: No princípio, era o verbo .....             | 10 |
| Capítulo II: Análise das crônicas . ....                | 13 |
| II. 1. A Cidade: A sua mais completa tradução .....     | 13 |
| II. 2. A Luta: No meio do caminho tinha uma pedra ..... | 23 |
| II. 3. A Paixão: Paixão Segundo Caio F. ....            | 27 |
| Capítulo III: Sobre o Autor.....                        | 31 |
| Capítulo VI: Jornalismo Literário .....                 | 47 |
| a) Definições de Literatura.....                        | 47 |
| a) Definições de Jornalismo.....                        | 48 |
| a) Definições de Jornalismo Literário .....             | 49 |
| a) A Crônica .....                                      | 53 |
| a) A Reportagem .....                                   | 54 |
| a) O Jornalismo Literário de Caio Fernando Abreu.....   | 55 |
| Conclusão.....                                          | 56 |
| Bibliografia .....                                      | 59 |
| Anexo .....                                             | 62 |

## INTRODUÇÃO

Jornalismo Literário é uma especialização do Jornalismo cuja escrita é híbrida e composta por traços estáticos da Literatura e por referenciais jornalísticos. O gênero também é conhecido como Literatura Não-Ficcional, Literatura da Realidade, Jornalismo em Profundidade, Jornalismo Diversional, Reportagem-Ensaio e Jornalismo de Autor.

A inserção deste modelo é resultado de uma busca por elementos que costumam permanecer subjacentes àquele que encontramos nos noticiários, como o contexto histórico, as variáveis psicológicas e as influências culturais. Um Jornalismo onde a notícia utiliza-se da perspectiva subjetiva, elemento exaltado no texto literário, em complemento ao texto-objetivo proporcionado pelo *lead*. Um estilo que se fez necessário a partir do momento que o uso de técnicas da Literatura na captação, redação, edição de reportagens e ensaios jornalísticos podem oferecer uma minuciosa observação da realidade.

O *lead*, espécie de fórmula básica de estrutura do texto jornalístico difundido pela mídia norte-americana, foi criado para objetivar e simplificar a redação de jornais diários, atendendo às exigências de curto prazo e busca de imparcialidade. Porém, este método tem resultado em uma nítida pasteurização das redações. Hoje, os textos jornalísticos são editados de maneira homogênea e, muitas vezes, com pouca criatividade.

Ao lado desta realidade, há o Jornalismo Literário, que preserva as primeiras características do Jornalismo, como a contextualização dos fatos, análise e crítica, além de uma maneira personalizada de escrita e expressão, tirando do jornalista o papel burocrático de mero organizador de informações.

Para analisar o Jornalismo Literário brasileiro, pode-se contar com a obra de um dos maiores cronistas da literatura nacional: Caio Fernando Abreu. O autor foi colunista de tablóides diários e revistas de grande circulação no país, obtendo reconhecimento nos campos jornalístico e literário.

A escolha de Caio Fernando Abreu deve-se ao fato deste trazer para sua literatura referências de diversos romancistas, acrescida de novos pontos de vista. A soma destas referências externas – abundantes no texto de Abreu – servirá de norte para o estudo do panorama cultural e jornalístico do Brasil durante as décadas de 1970, 1980 e 1990.

Neste trabalho, teremos a análise de sete crônicas de Caio Abreu. Esta análise será dividida em três momentos: sua abordagem sobre a vivência urbana pós-moderna (A Cidade); sua abordagem sobre os principais problemas políticos e culturais vividos pelo Brasil no fim do século (A Luta); e sua opinião sobre o espírito de transgressão do comportamento



contemporâneo (A Paixão). Os subtítulos, por sua vez, são referências aos artistas que mais inspiraram o trabalho do autor: *A sua mais completa tradução* (verso de Caetano Veloso em *Sampa*), *No meio do caminho tinha uma pedra* (de Carlos Drummond de Andrade) e *Paixão segundo Caio F.* (referência ao título *Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector).

Em seguida, será feita uma biografia resumida do autor em forma de *lead*, descrevendo seu momento histórico e principais influências. Por fim, a conceituação de Jornalismo Literário, a fim de definir a importância do trabalho de Caio Abreu para o fortalecimento do estilo no Brasil.

## 1. NO PRINCÍPIO, ERA O VERBO

O Jornalismo Literário é mais do que uma confluência de termos e textos bem escritos. Felipe Pena destaca alguns subgêneros em que se pode exercê-lo, como a crítica literária, a biografia e o romance-reportagem. E discute o limite entre ficção e realidade:

Alternativa às estruturas amarradas da redação, o Jornalismo Literário não é apenas um meio de exercitar a veia literária em textos jornalísticos. O conceito é muito mais amplo. Ao romper as correntes do *lead*, mas também potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos e proporcionar visões amplas da realidade, o gênero busca perenidade e profundidade aos relatos. (PENA, 2006, p. 51).

Para Afrânio Coutinho (1986), os gêneros literários se diferenciam pela relação direta ou indireta entre autor e leitor. Possuem relação direta com o leitor os autores que escrevem ensaios, crônicas, discursos, cartas, apólogos, máximas, diálogos e memórias. A relação indireta é estabelecida nos contos, novelas, epopéias, romances, gêneros narrativos, líricos e dramáticos.

Etimologicamente, a palavra crônica remete ao termo grego *Kronos* (tempo). Segundo o dicionário, a crônica é a história escrita conforme a ordem do tempo, de modo que os fatos narrados se referem diretamente a este. Da mesma forma, Frei Domingos de Oliveira (1986) compreende o tempo como o elemento organizador do gênero Jornalismo Literário. Diferentemente da História, os fatos não são estudados para se estabelecer entre estas causas e conseqüências diretas, mas simplesmente para narrá-los em suas impressões cotidianas.

Já Davi Arrigucci (1987) introduz outro importante elemento nestas definições sobre crônica: a memória. Na crônica, o tempo é o centro da narração dos fatos, mas estes não são narrados tal como aconteceram, mas tal como os recorda o cronista. Este é um hábil artesão da experiência e, ao transformar fatos em matéria narrada, reelabora os acontecimentos de acordo com as impressões que obteve destes.

Por isso a crônica está condenada à infidelidade e à duplicidade. Para ficar bem consigo mesma, há-de ficar mal tanto com o jornalismo como com a Literatura. O jornalismo nunca lhe perdoará a sua vocação para a digressão e para o excesso, e a literatura a sua torturada ligação aos factos e aos acontecimentos. (FREITAS, 2002, p. 61).

A escolha pelo tom menor de bate-papo entre amigos e por assuntos menos relevantes em relação aos outros textos do jornal, determina que a crônica se coloque em um território de difícil definição, como será discutido a seguir. Para Antônio Candido (1992), esta é sua maior vantagem em relação aos outros textos jornalísticos ou literários. Para o autor, ao se tornar mais acessível aos leitores, a crônica é capaz de comunicar mais sobre a condição humana e sobre a vida do que os estudos intencionais.

O primeiro cronista brasileiro, na opinião de Jorge de Sá (1985), foi Pero Vaz de Caminha. Ainda que sua responsabilidade na inauguração do processo literário seja discutível, o fato é que sua Carta foi o marco inicial na busca pela nacionalidade brasileira. Caminha é cronista ao recriar “com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes naquele instante de confronto entre a cultura européia e a cultura primitiva” (SÁ, 1985, p. 51).

Apesar destes registros de Caminha e de outros cronistas históricos, a crônica propriamente dita aparece na imprensa no século XIX, mas só é incorporada aos hábitos nacionais quando o número de páginas das edições aumenta em decorrência da modernização dos jornais. Neste momento, além da expansão dos jornais, acontece a ascensão da burguesia e o culto a novos hábitos, inclusive o da leitura. Neste cenário, a crônica era destinada a “condimentar de maneira suave a informação de certos fatos da semana ou do mês, tornando-se assimilável a todos os paladares”, como afirma Coutinho Afrânio em ensaio (1986, p. 103).

Dois grandes nomes simbolizam esta fase da crônica no Brasil: João do Rio e Machado de Assis. João do Rio, com o pseudônimo de Paulo Barreto, é apontado por Jorge de Sá (1985) como o responsável pela roupagem literária que a crônica adquiriu desde então.

Dele foi a “mais ousada tentativa de elevar a crônica a categoria de gênero literário, e ao mesmo tempo de história social, de espelho da sociedade”. Traduziu várias obras de Oscar Wilde. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1910, com 29 anos. (GLEDSON, 2006, p. 110).

Suas seções na imprensa apresentavam pequenos contos, ensaios breves, poemas em prosa e outra série de gêneros destinados a informar os acontecimentos do dia ou da semana sem o rigor jornalístico das outras seções do jornal e sem o rigor crítico ou conteúdo político das crônicas de Machado de Assis.

Assis teve grande importância na imprensa nacional com as crônicas que publicou durante toda a sua carreira literária. Mais contundentes e menos literárias do que as de João do Rio, as crônicas de Assis se destinavam a tecer comentários irônicos e, muitas vezes, divertidos sobre as principais notícias políticas e econômicas da semana. Entretanto, ao contrário desta aparente despreensão, a atividade do autor consistia em conquistar a confiança do leitor através do riso para depois rompê-la, ao fazer do leitor uma “vítima do próprio riso do qual compartilha”. (ASSIS, 2000, p.40). Sobre sua história:

Foi funcionário público respeitado, principalmente no Ministério da Agricultura. Cultivou vários gêneros ao longo de uma vida jornalística e literária intensa. Foi o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras e é quase universalmente considerado o maior escritor brasileiro. (GLEDSON, 2006, p. 51).

Para Granja (2000), há uma aproximação evidente entre os romances de Assis e suas crônicas, que podem ser compreendidas como um “laboratório de ficção do escritor”. Outros estudos postulam esta hipótese sobre outros cronistas-escritores: o de Vilma Áreas sobre Martins Pena (1982) e o de Telê Porto Ancora Lopes sobre Mário de Andrade (1980).

Sendo assim, passando por Caminha, Machado de Assis, João do Rio e muitos outros nomes, a crônica brasileira chegou a um patamar de alta qualidade e mérito jornalístico à mídia do século XXI. Para entender este percurso, este estudo fará a análise de parte da obra de um importante cronista contemporâneo: Caio Fernando Abreu.

## 2. ANÁLISE DAS CRÔNICAS

Com o propósito de estudar o Jornalismo Literário vigente no Brasil durante as décadas de 70, 80 e 90, será feita a seguir a análise dos intertextos presentes em sete crônicas assinadas por Caio Fernando Abreu. O estudo será iniciado com a exposição de sete crônicas publicadas nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Zero Hora*, que se encontram em anexo. Em seguida, teremos o aprofundamento da análise, dividida em três momentos distintos, escolhidos a partir dos principais temas abordados pelo autor: “A Cidade”, “A Luta” e “A Paixão”. Para tanto, os textos em questão estão disponíveis em anexo.

### 2.1 A CIDADE – A SUA MAIS COMPLETA TRADUÇÃO

As crônicas “*Zero Grau de Libra*”, “*Calamidade Pública*” e “*Reflexões de um Fora-da-Lei do Atrolho*” são dedicadas à cidade de São Paulo, suas características e mazelas.

São Paulo, capital do estado homônimo, é a maior cidade do hemisfério sul. Uma das capitais brasileiras mais influentes no cenário global, ela é considerada a 14ª cidade mais globalizada do planeta, segundo o grupo de estudos Globalização e Cidades Mundiais, (*GaWC*, sigla em inglês), sediado na Inglaterra. A primeira é Londres, seguida de Nova Iorque e Hong-Kong.

A metrópole é mundialmente conhecida e exerce significativa influência nacional e internacional, seja do ponto de vista cultural, econômico ou político. Décima nona cidade mais rica do mundo, o município representa, isoladamente, 12,26% de todo o PIB (Produto Interno Bruto) brasileiro e 36% de toda a produção de bens e serviços do estado de São Paulo, sendo sede de 63% das multinacionais estabelecidas no Brasil, segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).

Sua região metropolitana possui 19.223.897 habitantes, o que a torna a sexta maior aglomeração urbana do mundo. O lema da cidade, presente em seu brasão oficial, é constituído pela frase em latim *non ducor, duco*, cujo significado, em português, é: “não sou conduzido, conduzo”.

Para Caio Fernando Abreu, este gigantismo resulta num ambiente de caos. Grande parte de suas citações sobre a cidade de São Paulo referem-se ao seu caráter de desordenamento e poluição. Ao invés de transparecer qualquer deslumbrado com o desenvolvimento ou com a grandiosidade da metrópole, o autor foca-se na dificuldade que os moradores têm em sobreviver neste ambiente.

Se você, como eu, também vive em São Paulo e vem sendo acometido de crises cada vez mais frequentes de irritação, dor de cabeça, náuseas,

palpitações, insônia, chiliques e achaques dos mais diversos, saiba que descobri o motivo. Não por ser gênio, mas por ser vítima. O mal que nos aflige a todos, revelo, chama-se Atrolho. A cidade de São Paulo é cada vez mais movida e regida por essa entidade invisível, insuportável e onipresente: a Lei do Atrolho. (ABREU, 2006d, p. 98)

“Atrolho”, segundo descrição do autor, é a soma de contratempos e *stress* causados pelo excesso de pessoas no meio urbano e pela falta de senso de coletividade de seus moradores. Atrolho também refere-se à poluição, tanto do ponto de vista visual quanto auditivo, como veremos a seguir.

**Infra-estrutura** – São Paulo é a cidade mais rica da América do Sul. Ela enfrenta problemas comuns a outras metrópoles, como o excesso de automóveis que circulam em suas avenidas – uma média de um veículo para cada dois habitantes, seis milhões de unidades somente na capital, além da maior frota de helicópteros do mundo.

Suas paisagens são caracterizadas de acordo com seu tecido urbano: casarões, bairros verticalizados e favelas. Tal heterogeneidade de tecidos, porém, não é tão previsível quanto o modelo genérico se pode fazer imaginar. Algumas regiões centrais da cidade passaram a concentrar indigentes, tráfico de drogas, comércio ambulante e prostituição, o que incentivou a criação de novas centralidades do ponto de vista socioeconômico.

A poluição denunciada por Caio Abreu confirma-se através de publicações científicas. Segundo o Núcleo de Estudos para o Meio Ambiente da Universidade de São Paulo (USP), em pesquisa de 2005, a poluição atmosférica da cidade mata indiretamente, em média, oito pessoas por dia dentro do perímetro urbano. A exposição aos diversos poluentes emitidos também reduz a expectativa de vida dos habitantes: o paulistano perde dois anos de vida por morar em um local poluído. Na crônica “Calamidade Pública”, Abreu denuncia: “Por tudo, espalhe um ar irrespirável, denso de monóxido de carbono, arsênico e sei lá mais quais outros venenos que li outro dia no jornal que o ar de São Paulo tem” (2006b, p. 36). Ou ainda:

[...] penso que pode ser o tempo, tão instável ultimamente, sempre penso que pode ser qualquer coisa de fora, alheia à alma da cidade — para que seja mais fácil perdoar, esquecer, deixar pra lá. Não sei se é. As calçadas e as ruas estão esburacadas demais, o céu anda sujo demais, o trânsito engarrafado demais, os táxis tão hostis a pobres pedestres como eu... Cada vez é mais difícil se mexer pelas ruas da cidade — e mais penoso, mais atordoante e feio. Feio é a palavra mais exata. A feiúra desabou sobre São Paulo feito as pragas desabavam dos céus, biblicamente. Uma feiúra maior, mais poderosa e horrorosa que a das gentes, que a das ruas. Uma feiúra que é talvez a soma de todas as pequenas e grandes feiúras aprisionadas na cidade, e que pairam então sobre ela, sobre nós, feito uma aura. Aura escura, cinza, marrom, cheia de fuligem, de pressa, miséria, desamor e solidão. Principalmente solidão, calamidade pública. (ABREU, 2006b, p. 35)

Ao crescimento demográfico da cidade estiveram associados processos de especulação imobiliária que aceleraram a ocupação de áreas periféricas com pouca infra-estrutura, em alguns casos, fomentados pelos próprios programas urbanísticos estatais de habitação popular. Nas últimas décadas, algumas famílias de baixa renda passaram a ocupar irregularmente regiões de mananciais.

Chega a impressionar a enorme extensão dos loteamentos na periferia da cidade. Na verdade, a especulação imobiliária fez com que fossem arruadas e loteadas extensas áreas, próximas ou bastante afastadas da cidade. (...) Tudo isso serve para demonstrar a maneira completamente anormal e sem nenhum planejamento pela qual se vão processando tais loteamentos. Mais grave ainda é o fato de estarem sendo ocupadas áreas muito distantes do centro da cidade, ao mesmo tempo em que, dentro dela, continuam a existir vazios, à espera de valorização. (...) Também ligado à especulação é o característico que faz São Paulo recordar, no seu aspecto, as grandes cidades dos Estados Unidos: o número sempre crescente de arranha-céus. (PETRONE, 1958, p. 155)

Esta proximidade geográfica entre esferas sociais contrastantes cria, na metrópole, um ambiente tenso, onde as desigualdades apresentam-se de maneira nítida, como é possível notar no texto “Zero Grau de Libra”:

Nesse zero grau de Libra, queria pedir a isso que chamamos de Deus um olho bom sobre o planeta terra, e especialmente sobre a cidade de São Paulo. Um olho quente sobre aquele mendigo gelado que acabei de ver sob a marquise do cine Majestic; um olho generoso para a noiva radiosa mais acima. Eu queria o olho bom de Deus derramado sobre as loiras oxigenadas, falsíssimas, o olho cúmplice de Deus sobre as jóias douradas, as cores vibrantes. (ABREU, 2006c, p. 40)

Neste parágrafo, o autor coloca num mesmo apelo à proteção divina indivíduos geograficamente próximos, mas em posições economicamente opostas. Esta referência com o divino, utilizada em diversos textos, deve-se à influência de Hilda Hilst e à espiritualidade praticada pelo autor:

Caio, como muita gente que viveu o sonho *hippie*, era um rapaz espiritualizado: acreditava em astrologia, *I Ching*, candomblé, o que fosse. Não se comprometia, é claro, com nenhum desses credos; não tinha responsabilidade, disciplina, paciência ou vontade para tanto. Circulava pelas várias crenças, flertava com várias filosofias, estudava com afincio algumas delas e inclusive as utilizava na arquitetura dos textos. (CALLEGARI, 2006, p. 44)

A relação entre “o mendigo gelado” e a “noiva radiosa mais acima” pode ser considerada propositadamente vertical. No entanto, o Caio Abreu coloca ambos como sujeitos de uma mesma oração, como se todos os habitantes de São Paulo, indiscriminadamente, necessitassem deste amparo: “um olho bom sobre o planeta Terra, e especialmente sobre a cidade de São Paulo” (ABREU, 2006c, p. 44).

Na crônica “*Calamidade Pública*” (Abreu, 2006b), após citar, com um tom piedoso, inúmeros tipos característicos da classe média e, principalmente, das classes menos favorecidas, o autor arrisca uma previsão pouco otimista sobre a metrópole, “Pela minha cabeça passa, intuitiva e espontaneamente, que tudo só pode ficar pior, à medida que o século e a miséria avançarem.” (Abreu, 2006b, p.35), e faz relação entre o futuro da cidade e o cenário do filme *Blade Runner*:

Fico fazendo medonhas fantasias futuristas. Lá pelo ano 2000, pegue *Blade Runner*, elimine Harrison Ford e empobreça mais — muito, muito mais — encha de mendigos morando pelas ruas. Encha com *gangs* de pivetes armados até os dentes, assaltando e matando, imagine incêndios incontroláveis, edifícios abandonados ocupados por multidões sem casa. Por sobre tudo, espalhe um ar irrespirável, denso de monóxido de carbono, arsênico e sei lá quais outros venenos que li outro dia no jornal que o ar de São Paulo tem. Nem luz nas lâmpadas, nem água nas torneiras. E filas — muito maiores que essas de agora — para conseguir leite, carne, pão, arroz, feijão. Imagine em cada figura cruzada em cada esquina a possibilidade de um assassino. E em cada olhar mais demorado a sombra da morte, não do encontro ou da solidariedade. (ABREU, 2006b, p.35)

*Blade Runner* é um filme estadunidense de 1982, do gênero ficção científica, realizado por Ridley Scott. O longa descreve uma previsão para a cidade de Los Angeles em novembro de 2019, repleta de problemas ambientais e sociais, num ambiente de tecnologia, desigualdade e violência. O protagonista é Harrison Ford no papel de *Deckard*, um detetive da polícia. Para retirar qualquer *glamour* cinematográfico da previsão feita sobre o futuro de São Paulo, o autor inicia a comparação destacando que se trata de uma versão piorada da obra apresentada nas telas: “pegue *Blade Runner*, elimine Harrison Ford e empobreça mais — muito, muito mais” (ABREU, 2006b, p. 35).

A palavra inglesa *heavy*, utilizada na expressão “Ah, *heavy* Sampa...” (ABREU, 2006b, p.35), ao pé da letra, significa *pesado*. Internacionalmente, ela foi associada a expressões como *heavy metal*, um estilo musical derivado do *rock'n'roll* que segue uma tendência mais dura, ácida, arrojada.

Antes de ficar feio, violento e sujo feito você anda, peço o desquite. Litigioso, aos berros. Vou pra não voltar: falar mal de você na mesa mais esquecida daquele canto mais escuro e cheio de moscas, no bar mais vagabundo do mais brega dos subúrbios de Asunción, Paraguai. (ABREU, 2006b, p. 36)

Asunción é a capital e maior cidade do Paraguai. Localiza-se às margens do rio Paraguai, no sul do país, constituindo seu principal centro industrial e cultural. A sua população é de aproximadamente 500 mil habitantes, sendo uma grande parte em sua zona metropolitana, o que a torna a cidade mais populosa do país.



Apesar de urbanizada e desenvolvida, Asunción ainda não se encontra no estágio de poluição e desigualdade social que atingiu São Paulo, a maior metrópole da América do Sul. Talvez por isso, o autor a coloca como alternativa para uma vida urbana sem a deterioração humana vivida na capital paulista.

Também em “*Reflexões de Um Fora-da-Lei do Atrólho*” (2006d), Abreu coloca uma outra cidade como alternativa de sobrevivência ao caos vivido em São Paulo: “Confuso e exausto, parto para Paris dia 9 para merecida temporada intensiva de desatrolhação psicológica” (ABREU, 2006d, p.98).

Apesar de maldizer a cidade de São Paulo e costumeiramente compará-la a outras, enaltecendo as qualidades daquelas, Abreu revela não conseguir desvincular-se da metrópole, num jogo de repulsa e dependência que fica evidenciada em “Calamidade Pública”, quando o autor compara sua relação com a cidade a um casamento mal-resolvido:

Nunca na minha vida casei, mas — imagino — minha relação com São Paulo é igual a um casamento. Atualmente, em crise. Como conheço bem esse laço, sei que apesar das porradas e desacatos, das queixas e frustrações, ainda não será desta vez que resultará em separação definitiva. No máximo, posso dormir no sofá ou num hotel no fim de semana, mas acabo voltando. Na segunda-feira, volto brava e masoquistamente, como se volta sempre para um caso de amor desesperado e desesperançado, cheio de fantasias de que amanhã ou depois, quem sabe, possa ter conserto. Este, amargamente, não sei se terá. (ABREU, 2006b, p. 35)

Mesmo comparando São Paulo a capitais mais calmas, limpas e desenvolvidas, o autor confessa não conseguir se afastar dela. Esta ligação é citada também em seus livros, onde um tempo utópico refere-se à época em que os personagens conviviam com um outro parâmetro de cidade, mais acolhedora, humana e serena, talvez referenciada na cidade natal do autor. Mas, mesmo desaprovando a forma de vida nas grandes capitais, seus personagens não buscam desligar-se do meio urbano de forma efetiva, apenas alimentando uma nostalgia cíclica. As razões para isso talvez estejam evidenciadas em um dos seus contos:

Não sei se você sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar numa outra cidade, que ainda não começou a ser sua. Você fica sempre meio tonto quando pensa que não quer ficar e que também não quer – ou não pode – voltar. Você fica igualzinho a um daqueles caras de circo que andam no arame e, de repente, o arame plac! ó arrebenta e você fica lá, suspenso no ar, o vazio embaixo dos pés. Sem nenhum lugar no mundo, dá pra entender? (ABREU, 1998, p. 76)

**Comunicação** – As cidades contemporâneas configuram-se como ricos campos de comunicação, seja pelos contatos humanos possibilitados pela ocupação coletiva dos espaços públicos ou pela variedade de estímulos e de informações disponíveis. Dos desenhos

arquitetônicos às vitrines das lojas, dos bustos de heróis imortalizados à fugacidade das siglas pichadas por grupos anônimos, quase tudo que vemos no meio urbano nos comunica de alguma forma.

Também podemos entender a cidade não apenas como palco de importantes acontecimentos sociais, políticos e culturais ou como centro de fluxos financeiros e trocas comerciais, mas como campo semântico e lugar de experimentação. Uma característica marcante da comunicação que se processa nas ruas das grandes cidades é seu caráter predominantemente visual e auditivo:

A cidade se caracteriza pela sobreposição de melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisações cuja soma total, simultânea ou fragmentária, comunica o sentido da obra. Estou convencido que, por meio da multiplicação de enfoques – os “olhares” ou “vozes” – relacionados com o mesmo tema, seja possível se avizinhar mais à representação do objeto da pesquisa, que é, neste caso, a própria cidade.

É esta a cidade polifônica: uma cidade narrada com diversas técnicas interpretativas, cada qual diferente uma da outra, mas convergindo todas para a focalização de um paradigma inquieto: a abstração epistemológica da forma-cidade e as emoções do perder-se no urbano, a seleção fotográfica de alguns edifícios arquitetônicos significativos e a linguagem “literária” da sua representação, Lévi-Strauss e Walter Benjamin, Sant’Elia e Guimarães Rosa, Ítalo Calvino e Gregory Bateson.

Uma cidade que será “lida” e interpretada utilizando-se pontos de vista diferentes, vozes “autônomas”, com as suas regras, os seus estilos, as suas improvisações. Somando de maneira sincrônica ou simultânea as diversas vozes, selecionadas segundo um critério nitidamente qualitativo, será possível – no caso de a pesquisa ser válida – ter uma representação do mapa de São Paulo que, obviamente, não coincidirá nunca com o seu território. (CANEVACCI, 2000, p. 18)

Os ruídos prevalecem em relação à linguagem verbal, criando um código próprio de ritmos, intensidades e intenções. É possível ultrapassar e constatar a coexistência de vozes contraditórias dentro de um mesmo espaço urbano. Tendo em vista a convivência de tão variados elementos de comunicação na cidade é possível entender o fenômeno da comunicação urbana no contexto de uma luta simbólica não só pelo território da cidade como também na disputa de idéias e posições subjetivas que nela se geram.

Assim, a cidade de São Paulo vem sendo reinventada outra vez através do cotidiano das representações, processo que ultrapassa o plano da engenharia e da urbanização. No caso do texto, é “a soma de todas as pequenas e grandes feiúras aprisionadas na cidade” (ABREU, 2006b, p.36) da qual Abreu se refere.

Suzana Gastal escreve que “na cidade e para além dela, o conceito de rede comunicacional-tecnológica avança sobre outras estruturas, tornando-as dependentes” (2006, p.34). Assim como

a tecnologia afeta a cidade e seus habitantes e provoca mudanças, os demais fatores também são decisivos. Tais mudanças transformam a subjetividade. “A nova construção da subjetividade mostrará um sujeito fragmentado, com uma nova maneira de ser e estar no tempo e no espaço, e demonstrar-se no palco da cidade” (GASTAL, 2006, p.35). A fragmentação do sujeito na cidade é um reflexo dos universos de significação e realidade que se tecem no meio urbano. Não há uma só cidade, mas múltiplas cidades falando distintas línguas, apresentando valores que conflitam entre si. E este impasse, inevitavelmente, também acontece dentro do sujeito metropolitano, em conflitos internos, onde duelam seus próprios valores e os valores impostos pela *pólis* moderna:

Acabo de vez com este casamento, por que acredito ainda em certas coisas bem limpinhas que quero preservar dentro de mim. E isso eu não vou permitir, querida Sampa: que nenhuma cidade, pessoa ou instituição acabe com essas coisas muito clarinhas e muito limpinhas (talvez por isso meio bobas, mas que se há de fazer? São elas que me mantém vivo) resistindo aqui dentro de mim. (ABREU, 2006, p. 36).

**Aspectos Visuais** – Sob o aspecto das manifestações visuais urbanas, é possível observar o poder invasivo contido, por exemplo, em signos como a arquitetura, a pichação, a publicidade, a arte e outras aparições. Todas buscam um diálogo com o habitante. Para Caio Abreu, esta soma de elementos visuais urbanos em São Paulo resulta num cenário desagradável:

Feio é a palavra mais exata. A feiúra desabou sobre São Paulo feito as pragas desabavam dos céus, biblicamente. Uma feiúra maior, mais poderosa e horrorosa que a das gentes, que a das ruas. Uma feiúra que é talvez a soma de todas as pequenas e grandes feiúras aprisionadas na cidade, e que pairam então sobre ela, sobre nós, feito uma aura. (ABREU, 2006, p. 36)

Em um comparativo entre a pichação e a publicidade, por exemplo, percebe-se que, enquanto uma goza de legitimidade autorizada, mediante pagamento, a outra é institucionalmente ilegítima e sua realização está sujeita a penalidades. As razões para essa diferenciação podem ser encontradas nos artigos da legislação brasileira ou, então, nos meandros do sistema capitalista internacional. A pichação é considerada, legalmente, um dano ao patrimônio público ou privado.

Publicidade e pichação podem ser entendidas como mensagens sinestésicas, inferidos pelos ritmos da cidade, em uma composição constante da aparência urbana. Elas criam uma estética comunicativa própria, podendo ser ou não decodificadas como mensagem. A constante presença desses signos satura a paisagem, de forma que cada informação vem entrelaçada a uma outra, constituindo uma espécie de ‘legenda’ do urbano.

O modelo comunicativo da publicidade é o resultado complexo de muitas linguagens parciais fundidas numa síntese com finalidade comercial. Com efeito, o emissor seleciona algumas linguagens de acordo com a sua intenção de venda, enquanto o destinatário traduz o todo com uma

sensibilidade que varia com base naquelas características, próprias de cada camada de público, que se diferencia de possuir ou não os novos alfabetos visuais. (CANEVACCI, 2000, p.155).

O transeunte é alvo de estímulos cromáticos, gráficos e verbais das placas de trânsito, dos nomes de estabelecimentos comerciais, das paradas de ônibus, metrô, *outdoors* e, junto deles, dos grafites e das pichações, que também se apropriam de estratégias próprias das técnicas comunicativas da publicidade. Ou seja, tanto na publicidade quanto na pichação, busca-se visibilidade para comunicar e interagir, de maneira a criar um ambiente de sobreposição sistemática de mensagens. Esta exposição a mensagens é tão forte que o autor propõe utilizá-la como instrumento em “Reflexões de um Fora-da-Lei do Atrolho”: “Precisamos de urgentes campanhas, *outdoors*, cartilhas de esclarecimento” (ABREU, 2006d, p. 98)

Muitos ícones da comunicação de consumo são citados nos textos sobre São Paulo. Podemos perceber a influência destes apelos visuais publicitários na obra quando analisamos algumas empresas ou seus produtos citados no texto. O autor descreve o mendigo “sob a marquise do *Cine Majestic*” e a “multidão sobre a marquise do Mappin”, no lugar de citar apenas as marquises. Sendo o *Cine Majestic* uma sala de cinema paulista e o *Mappin* uma tradicional loja de departamentos, não seria necessário especificá-las, se este não fosse um elemento importante para a descrição do cenário – repleto de anúncios e fachadas luminosas. Descreve também “comem *pizza* com fanta e guaraná”, ao invés de dizer, simplesmente, que os personagens tomam refrigerantes, compondo uma cena com a presença de rótulos e logomarcas – legendas do urbano.

Para Caio Abreu, o excesso de mensagens atropela-se, tornando o ambiente sujo, turvo, capaz de contaminar seus habitantes. Seu discurso utiliza o conceito de ‘limpeza’ tanto no aspecto moral quanto visual:

E isso eu não vou permitir, querida Sampa: que nenhuma cidade, pessoa ou instituição acabe com essas coisas muito clarinhas e muito limpinhas (talvez por isso meio bobas, mas que se há de fazer? São elas que me mantêm vivo) resistindo aqui dentro de mim. (ABREU: 2006, p. 36)

Em “Zero Grau de Libra”, o conceito de higiene também se faz presente, quando ele diz: “Passa teu olhar fatigado pela cidade suja, Deus” (ABREU, 2006c, p. 43) ou, ainda, no parágrafo seguinte, “sobre todos que de alguma forma não deram certo (por que, neste esquema, é sujo dar certo)” (ABREU, 2006c, p. 43).

Este panorama nos permite pensar a cidade como um cenário sujeito a adjetivações simbólicas: sujo/limpo, feio/bonito, certo/errado etc. É necessário ressaltar a importância que os processos de comunicação têm nos centros urbanos, pois eles fazem parte da vida diária de todos aqueles que ali habitam. Ao contrário da comunicação feita por alguns meios massivos tradicionais, que dependem da vontade do espectador em interagir com eles, – seja comprando um jornal, ligando

a televisão ou indo ao cinema – a comunicação das ruas é quase um imperativo, pois não dá o receptor nenhum poder de decisão a respeito da visualização de cartazes, pichações e outros signos que o interpelarão em seus deslocamentos pela cidade.

**Aspectos sonoros** – As grandes cidades capitalistas, como São Paulo, são marcadas pela profusão de signos. Semióticas múltiplas, de origens variadas e com propósitos também distintos ocupam os lugares públicos e interpelam, de diferentes maneiras, os cidadãos.

O espaço heterogêneo da cidade abriga uma grande diversidade de elementos comunicacionais, verbais e não-verbais, elaborados ou não com finalidade de comunicar. Levando em conta a variedade dos signos que são emitidos simultaneamente no espaço urbano, é possível considerar a cidade como um ambiente polifônico, pois atravessado por diversas vozes nem sempre consonantes. A esse respeito, Canevacci explica: “a cidade, em geral, e a comunicação urbana, em particular, comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam” (2000, p.50).

Em perspectiva semelhante, Nestor Canclini, compara a cidade a um *videoclip* – montagem efervescente de imagens descontínuas – pois nela “tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se faz de imagens saqueadas de todas as partes” (1999, p.45). Procuraremos identificar algumas das “vozes” que fazem parte do grande ruído urbano, como “as criancinhas demônias criadas em edifícios, brincando aos berros em *play grounds* de cimento” (ABREU, 2006c, p.41). Ou ainda, em outra crônica:

Mas além dos atrolhos, digamos, espaciais, há também os olfativos e sonoros, tão odiosos quanto. Eflúvios de cebola frita e gordura amanhecida as nove da manhã; *office-boys* batucando frenéticos nas portas dos elevadores, você conhece? Britadeiras, trituradoras de concreto, escapamentos abertos. E gritos, muitos gritos. Para quem tem menos de seis neurônios, como nós paulistanos, pode ser fatal. (ABREU: 2006d, p. 98)

Numa narrativa que aproxima a crônica de um *videoclip*, Abreu faz referência à canção *Moon Over Bourbon Street*, composta em 1986, no Reino Unido, pelo cantor e compositor Sting Still:

Passeia teu olhar fatigado pela cidade suja, Deus, e pousa devagar tua mão na cabeça daquele que, na noite, liga para o CVV. Olha bem o rapaz que, absolutamente só, dez vezes repete Moon Over Bourbon Street, na voz de Sting, e chora. (ABREU: 2006, p.41)

A música fez trilha para o mórbido ‘Entrevista com um Vampiro’, longa-metragem norte-americano. A letra dela descreve uma realidade semelhante à descrita no texto de Caio Abreu - um ambiente noturno, urbano, frio e melancólico:

Há uma lua sobre a rua Bourbon esta noite  
Eu vejo rostos enquanto passam pela pálida luz do lampião  
Não tenho escolha a não ser seguir aquele chamado

As luzes brilhantes, as pessoas e a lua e tudo mais  
Eu rezo todo dia para ser forte  
Pelo que sei o que faço deve ser errado  
Oh você nunca verá minha sombra ou ouvirá o som dos meus pés Enquanto  
houver uma lua sobre a rua Bourbon. (STILL, 1986)

No texto “Zero Grau de Libra”, a descrição da cidade passa pela citação de diversos *flashes* da vida urbana paulistana, personagens e cenários distintos e sem relação imediata entre si:

Não esquece do rapaz viajando de ônibus com seus teclados para fazer show na Capital, deita teu perdão sobre os grupos de terapia e suas elaborações da vida, sobre as moças desempregadas em seus pequenos apartamentos na Bela Vista, sobre os homossexuais tontos de amor não dado, sobre as prostitutas seminuas, sobre os travestis da República do Líbano, sobre os porteiros de prédios comendo sua comida fria nas ruas dos Jardins. (ABREU: 2006c, p. 41)

O autor utiliza recursos do áudio-visual em seu texto, dando um perfil moderno à narrativa, que segue o ritmo frenético da linguagem da TV contemporânea.

**Aspectos Políticos** – Ainda abordando o caos vivido em São Paulo, Abreu faz provocações políticas. Os poderes públicos são convocados é em “Reflexões de um Fora-da-Lei do Atrolho”, mas de uma maneira figurativa:

Precisamos urgentes campanhas, *outdoors*, cartilhas de esclarecimento. De graça, por instinto de sobrevivência, sugiro: Companheiro, facilite a vida para o ser ao lado! Não atrolhe a sua vida, não atrolhe a vida alheia! Contra aids, camisinha; contra Atrolho, consciência! (ABREU: 2006d, p. 98)

E no penúltimo parágrafo de “Calamidade Pública”, o autor faz uma alusão às eleições municipais ocorridas em 1986, em que Paulo Maluf esteve concorrendo ao cargo de governador do estado de São Paulo pelo Partido Trabalhista Brasileiro:

Ah, *heavy* Sampa... Vacilo um pouco em fazer aquela linha clamar-aos-poderes, pedir a ação da prefeitura e dos políticos. Pela minha cabeça passa, intuitiva e espontaneamente, que tudo só pode ficar pior, à medida que o século e a miséria avançarem. E, se vocês elegerem Maluf para governador, juro: mudo de cidade. Acabo de vez este casamento. (ABREU: 2006b, p.36)

Neste mesmo ano, pouco antes das eleições, o jornal Folha de São Paulo, periódico onde o cronista trabalhava como redator, revelou que a polícia da Ilha de Jersey, paraíso fiscal no canal da Mancha, bloqueou contas com cerca de 200 milhões dólares de Paulo Maluf e seus familiares. Paulo Maluf foi acusado pela justiça brasileira de ter uma vultosa conta no paraíso fiscal das ilhas Jersey e perdeu as eleições para Orestes Quércia, candidato do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

Na crônica “Zero Grau de Libra” o autor termina com um apelo político, um manifesto a favor da justiça:

Sobre as antas poderosas, ávidas de matar o sonho alheio - Não. Derrama sobre elas teu olhar mais impiedoso, Deus, e afia tua espada. Que no zero grau de Libra, a balança pese exata na medida do aço frio da espada da justiça. Mas para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo dia sem desistir, envia teu Sol mais luminoso, esse zero grau de Libra. Sorri, abençoa nossa amorosa miséria atarantada. (ABREU: 2006c, p. 41)

Mesmo que explicando sua resistência em divulgar conteúdos assumidamente panfletários, “vacilo um pouco em fazer aquela linha clamar-aos-poderes, pedir a ação da prefeitura e dos políticos” (ABREU, 2006c, p.30), ele o faz nas duas oportunidades. Se, em “Calamidade Pública”, este manifesto fica explicitado contra a pessoa do candidato Paulo Maluf e na referência às eleições municipais de 1986, seu engajamento está evidenciado também em “Zero Grau de Libra” (ABREU, 2006c), onde ele apenas se refere às ‘antas poderosas’ e pede a Deus que não seja piedoso com estes. Pede que “a balança pese exata na medida do aço frio da espada da justiça”, numa referência à impunidade, responsabilizando os poderosos pela “*miséria atarantada*” em que se encontram os habitantes de São Paulo.

## 2.2 A LUTA – NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA

As crônicas “*A mais Justa das Saias*” e “*Última Carta para Além dos Muros*” tratam de três temas em comum: o HIV, a homossexualidade e o preconceito. Mas cada uma foi escrita num momento diferente, com um intervalo temporal de sete anos – a primeira é publicada em 1987, quando o vírus apresenta suas primeiras vítimas públicas e chega à mídia de maneira distorcida e preconceituosa. O segundo texto é publicado em 1994, quando o autor se descobre HIV positivo.

Uma doença mortal, com sintomas e formas de contágio incertas: assim a AIDS era vista nos anos de sua descoberta. O testemunho público de artistas doentes foi o começo da divulgação da enfermidade. Como os primeiros casos foram detectados em homossexuais, estava criada a relação direta do HIV com este grupo social.

O momento em que Caio Abreu publica seus contos não é favorável ao tema: além da recente descoberta do HIV colocar os *gays* como pivôs do surgimento da doença, o Brasil experimenta a repressão política herdada pela ditadura militar.

Se internamente Caio tinha problemas, no exterior as coisas não estavam melhores. Cinco anos antes, em 1964, os militares haviam instaurado a ditadura no país. Com eles, veio a repressão, que aumentou em 1968, com o decreto do Ato Institucional nº5 (AI-5), e a censura aos organismos de mídia. Caio viria a escrever vários contos sobre o clima asfíxiante instaurado pela ditadura. Muitos deles de forma simbólica, cifrada, metafórica, como

em O ovo, conto de Inventário do Irremediável. (CALLEGARI, 2008, p.40 e 41)

Acompanhado por Silviano Santiago, João Silvério Trevisan e outros escritores responsáveis por uma literatura homoafetiva de qualidade, o Brasil começa a desenvolver o tema na década de 70. Na história da literatura brasileira, podemos encontrar algumas abordagens anteriores, mas estas acontecem de maneira velada ou apenas homoerótica. Histórias de enlances amorosos são reservadas a personagens heterossexuais. Como exemplo de títulos com personagens homossexuais, temos: Pílades e Orestes (Machado de Assis, 1906), O Ateneu (Raul Pompéia, 1888), O Cortiço (Aluísio de Azevedo, 1890), Bom-Crioulo (Adolfo Caminha, 1895), Luzia-Homem (Domingos Olímpio, 1903), Capitães da Areia (Jorge Amado, 1937) e Crônica da Casa Assassina (Lúcio Cardoso, 1959).

Na crônica “A mais Justa das Saias”, Abreu comenta a abordagem da imprensa – ali representada pela TV Globo, através do Jornal Nacional – sobre a descoberta da AIDS:

A primeira vez que ouvi falar em AIDS foi quando Markito morreu. Eu estava na salinha de TV do velho Hotel Santa Tereza, no Rio, assistindo ao Jornal Nacional. “Não é possível” – pensei – “Uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca os homossexuais?” Não, não era possível. (ABREU, 2006e, p. 58)

A homossexualidade associada a grupo de risco fez com que aos sujeitos identificados com essa orientação sexual estivessem sob uma configuração específica, determinada pelas práticas discursivas que os legaram à exclusão, ao silenciamento e à solidão.

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanóides cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras, que não chego a decifrar em seus olhos semaforicos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não). Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas a cidade esta louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas, companheiro. (ABREU, 2002, p.36)

Em outra publicação, Caio Abreu registra o terror de uma geração diante da ameaça invisível da doença. Ele personifica o problema através do conto “Dama da Noite”:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. (ABREU, 2005:86)



O texto mostra uma mulher madura e profundamente amarga. Ela provoca, ameaça e seduz um garoto que encontra em um bar. A este garoto podemos relacionar os jovens daquela geração, amedrontados com a aproximação do vírus. Há indícios de que a mulher esteja contaminada ou que seja ela própria uma alusão à doença:

Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado. (ABREU, 2005, p. 85-86)

Durante a descoberta da doença, os homossexuais foram relacionados com a transmissão e proliferação do vírus graças à falta de informações disponíveis à ciência da época e à divulgação irresponsável de dados não-comprovados por parte da imprensa, ou seja, através de “coisa-que-se-lê-em-revista”, como cita o autor.

Essa realidade traz para esses indivíduos uma questão de imagem que, segundo Terto Jr. (1997, p.55), pauta-se numa “concepção de identidade que é a soropositividade”. E nesse momento faz-se necessário destacar termos como “homossexualidade”, pois foi no discurso médico e literário que se formulou grande parte da compreensão desta palavra. Sendo assim, o uso do termo “homoerotismo” seria menos determinista: “Homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos do homem com esta orientação sexual” (COSTA, 1992, p.21). Esta visão flexível da sexualidade também é defendida por Caio Abreu em “A mais Justa das Saias”:

Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade. (ABREU: 2006, p.58)

No livro “Cartas - Caio Fernando Abreu” (2002), organizado por Ítalo Moriconi a partir de correspondências trocadas por Caio com sua família e amigos, os relatos apresentam a visão do escritor sobre o medo do HIV e de como ele passou a viver depois de receber a notícia de que “O Teste” deu positivo em 1994.

A idéia da obra “*Cartas*” é apresentar como foi a vida do escritor Caio Fernando Abreu que, por meio das missivas, mostra ao leitor um diário de sua vida. O ponto central da maioria dos

seus escritos não é o vírus, mas ela acaba aparecendo em diversas cartas, mesmo antes de ele saber que estava com o HIV.

Entretanto, as cartas dão a impressão de que Caio considera a doença como algo que não o atingirá. Isso porque, em diversos momentos, ele fica doente, com gripes fortes, otites de longo tempo e aftas. Acaba procurando médicos (que não estão preparados para detectar a doença e, por isso, não o aconselham a fazer o exame) e responsabiliza qualquer outro fator por seus problemas de saúde, como a poluição paulistana. “Na verdade, não sei se estou (com HIV). Eles (os médicos) acham que não há absolutamente nenhum sintoma. Prefiro acreditar, claro” (MORICONI, 2002, p. 65).

Também ilustram bem este quadro as histórias reais de personagens homossexuais das décadas 80 e 90 - que descobriram a contaminação pelo vírus HIV neste período - relatadas nos livros: “A doença, uma experiência” (1996), do cineasta e pesquisador Jean Claude Bernardet que, como próprio nome já diz, conta as aflições e conflitos que vieram junto com o vírus de uma forma que leva o leitor para as horas marcadas pelo desespero, pavor e alívio vividas por ele; e “Cazuza - Só as mães são felizes” (1997), em que Lucinha Araújo conta a trajetória de seu filho Cazuza, desde a infância passando pelo diagnóstico da doença (1987) até sua morte em 1990.

Este último artista, constantemente citado na obra de Caio Fernando Abreu, também está presente em “Última Carta para Além dos Muros”:

Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazuza, “Vamos pedir piedade, Senhor, piedade para essa gente careta e covarde. Mas para você, revelo humilde: o que importa é a Senhora Dona Vida [...]”. (ABREU, 2006, p. 112)

Outro cantor lembrado por Abreu na crônica é Caetano Veloso: “Chama-se Deus Menino, este lugar cantado por Caetano, e eu sempre soube que era aqui o porto” (ABREU, 2006g, p. 112). Em comum com a filosofia de Caio Fernando Abreu, estes dois personagens da música brasileira têm a defesa de um comportamento sexual libertário, a liberdade de expressão e o fim do moralismo.

Em “Última Carta para Além dos Muros” (ABREU, 2006f), além de referências do mundo da arte, Abreu também refere-se a ícones de religiões diferentes. Num mesmo texto ele cita divindades da mitologia grega, “após, o vôo de Ícaro perseguindo Apolo”; descreve-se praticando uma tradição religiosa oriental, “abro o I Ching ao acaso: Shêng, a Ascensão”; e parafraseia um santo católico “A vida me dava pena, e eu não sabia que o corpo (“meu irmão burro”, dizia São Francisco de Assis) podia ser tão frágil”; além de mencionar a presença de anjos no hospital em que estava internado. Em “A mais Justa das Saias” (ABREU, 2006e), ele ainda cita versos bíblicos para explicar a ancestralidade do homossexualismo: “Está na Bíblia,

em Jônatas e Davi (“[...] a alma de Jônatas apegou-se a alma de Davi e Jônatas o amou como a si mesmo” – 1 Samuel, 18)”. O passeio pelas religiões que seus textos costumam descrever é semelhante à vivência experimentada pelo autor – adepto de muitas religiões, mas sem dedicação aprofundada a nenhuma.

Flexível, Abreu abraça as diferenças e abarca todos os tipos de credo sem condenar ou ridicularizar nenhum. Exercendo sua liberdade religiosa, ele luta, através de suas crônicas, pela defesa de outras formas de liberdade, como a de expressão e a sexual.

### **2.3 A PAIXÃO – PAIXÃO SEGUNDO CAIO F.**

As crônicas “A Cidade dos Entretons” e “Os Extremos da Paixão” têm um tema em comum: a paixão. A primeira é iniciada com um questionamento sobre a relação de Caio Fernando Abreu com a cidade de Porto Alegre, que logo desemboca numa conceituação do que seria este sentimento:

“Quer dizer que você está mesmo apaixonado por Porto Alegre?”, me perguntam longe daqui e aqui mesmo, entre espanto, ironia e inveja. Fico quieto. Primeiro que paixão deve ser coisa discreta, calada, centrada. Se você começa a espalhar por sete ventos, crau, dá errado. Isso porque ao contar a gente tem a tendência, digamos, a “embonitar” a coisa, e portanto distanciar-se dela, apaixonando-se mais pelo supor-se apaixonado do que pelo objeto da paixão propriamente dito. Sei que é complicado, mas contar falsifica - é isso que quero dizer - e pensando mais longe, por isso mesmo, literatura é sempre fraude. Quanto mais não-dita, melhor a paixão. (ABREU, 2006g, p.139)

E completa: “Não estou apaixonado por Porto Alegre. Somos apenas bons amigos” (ABREU, 2006g, p.139). Para justificar a afirmativa, define:

Tenho sérias críticas à cidade e, você deve saber que quando se está apaixonado fica-se cego. Porto Alegre não me causa nem certa miopia metafórica, além da minha progressiva, nenhum poético astigmatismo, além do real das minhas, como diria Drummond, retinas fatigadas. Vejo de óculos todos os seus defeitos. (ABREU, 2006g, p.139)

Na crônica “*A Cidade dos Entretons*”, Caio Fernando faz uma referência a três exemplos de paixões que ele considera nobres:

Melhor, é claro, em certo sentido, que representa também o pior: as mais nobres paixões são também as mais cadelas, como aquelas que enlouqueceram Adèle H., levaram Oscar Wilde para a prisão e fizeram a divina Vera Fisher ser queimada feita Joana d’Arc por não ser uma funcionária pública exemplar. (ABREU, 2006g, p. 139)

O primeiro exemplo é o de Adèle Hugo. Ela foi a filha do poeta e escritor francês Victor Hugo. Os diários dela, descobertos em 1860, revelam uma obsessão trágica e sublime pelo um homem.

A história de amor de Adèle acontece em 1863, na Nova Escócia (Estados Unidos da América), quando ela abandona a família e atravessa o Atlântico perseguindo o homem que acha ser o grande amor da sua vida, o tenente Albert Pinson, um oficial a serviço das forças armadas. Adèle se deixou seduzir por Albert na ilha de Guernsey, onde Victor Hugo se exilara após Napoleão III derrubar a república francesa. Mesmo sendo rejeitada inúmeras vezes, Adèle escreve aos pais pedindo dinheiro e permissão para o casamento. Sem dinheiro e sem Albert, sua sanidade começa a deteriorar-se rapidamente, e ela abandona a pensão em que estava instalada por um albergue de indigentes e acaba por morrer em um hospício.

Sobre esta mesma personagem, Abreu faz outra referência em “Extremos da Paixão”, crônica também presente em “Pequenas Epifanias”:

Depois, pensei também em Adèle Hugo, filha de Victor Hugo. A Adèle H. de François Truffaut, vivida por Isabelle Adjani. Adèle apaixonou-se por um homem. Ele não a queria. Ela o seguiu aos Estados Unidos, ao Caribe, escrevendo cartas jamais respondidas, rastejando por amor. Enlouqueceu mendigando a atenção dele. Certo dia, em Barbados, esbarraram na rua. Ele a olhou. Ela, louca de amor por ele, não o reconheceu. Ele havia deixado de ser ele: transformara-se em símbolo sem face nem corpo da paixão e da loucura dela. Não era mais ele: ela amava alguém que não existia mais, objetivamente. Existia somente dentro dela. Adèle morreu no hospício, escrevendo cartas (a ele: "É para você, para você que eu escrevo" - dizia Ana C.) numa língua que, até hoje, ninguém conseguiu decifrar. (ABREU, 2006h, p. 31)

O filme a quem o autor se refere é o *L'Histoire d'Adèle H.*, lançado na França em 1975. O longa é dirigido por François Truffaut e tem Isabelle Adjani e Bruce Robinson no elenco.

Em seguida, dos exemplos de paixão citados por Abreu em “A Cidade dos Entretons”, existem algumas “como aquelas (...) que levaram Oscar Wilde para a prisão” (ABREU, 2006g). Oscar Wilde foi um dramaturgo, escritor e poeta irlandês. Exponente da literatura inglesa durante o período vitoriano, ele sofreu enormes problemas por sua condição homossexual, sendo preso e humilhado perante a sociedade depois de assumir sua relação com outro homem. O poeta ficou conhecido como mártir do homossexualismo no mundo, símbolo de talento incompreendido e postura sexual condenada.

Em sua última referência neste texto, Abreu conclui: “e fizeram a divina Vera Fisher ser queimada feito Joana d’Arc por não ser uma funcionária pública exemplar”. Vera Lúcia Fischer é uma atriz brasileira que ganhou projeção nacional quando foi Miss Brasil, em 1969, e também quando ficou entre as quinze finalistas do concurso de Miss Universo, no mesmo ano. Iniciou a carreira como atriz fazendo pornô-chanchadas, depois passou a fazer telenovelas e outros

filmes. Ao longo de sua carreira, tornou-se uma personalidade polêmica, devido, principalmente, ao seu conturbado relacionamento com o ator Felipe Camargo, um homem mais jovem.

Na crônica “*Extremos da Paixão*”, Abreu faz referência a outros dois personagens do cenário pop mundial, Boy George e em John Hinckley Jr.:

Pensando nisso, pensei um pouco depois em Boy George: meu-amor-me-abandonou-e-sem-ele-eu-nao-vivo-então-quero-morrer-drogado. Lembrei de John Hinckley Jr., apaixonado por Jodie Foster, e que escreveu a ela, em 1981: "Se você não me amar, eu matarei o presidente". E deu um tiro em Ronald Regan. A frase de Hinckley é a mais significativa frase de amor do século XX. A atitude de Boy George - se não houver algo de publicitário nisso - é a mais linda atitude de amor do século XX. Penso em Werther, de Goethe. E acho lindo. (...) Andei pensando em Adèle H., em Boy George e em John Hinckley Jr. Andei pensando nesses extremos da paixão, quando te amo tanto e tão além do meu ego que - se você não me ama: eu enlouqueço, eu me suicido com heroína ou eu mato o presidente. (ABREU, 2006, p. 31)

Caio Fernando escreve “Penso em Werther, de Goethe. E acho lindo”. A obra de Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, conta o dilema Werther e sua paixão por Charlotte, comprometida e posteriormente casada com Alberto. O jovem parte acreditando que é amado, mas, ciente de que é um amor impossível, resolve suicidar-se. Sua morte é a prova da intensidade do amor romântico e doentio. O romance de Goethe, quando publicado na Europa, causou grande impacto entre os jovens, causando uma crescente onda de suicídios. Tamanha foi a repercussão que alguns governos tentaram impedir a circulação da obra.

Boy George, cantor, compositor e DJ britânico, foi um dos cantores homossexuais mais famosos e exêtricos da década de 80, à frente do grupo *Culture Club*, grupo do movimento *New Wave* fundado em 1982. Envolvido em escândalos e drogas, suas letras abordavam um romantismo ousado e autodestrutivo.

Já John Hinckley Jr. foi o homem americano que tentou assassinar o então presidente dos EUA, Ronald Reagan, em 1981. Segundo a mídia, o estopim para a doentia obsessão de John Hinckley Jr. aconteceu depois que a atriz americana Jodie Foster atuou em *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. O filme conta uma realística história sobre um taxista novaiorquino psicótico (Robert De Niro) que busca na violência uma forma de salvar uma prostituta adolescente, vivida por Jodie. Hinckley atirou contra Reagan durante uma aparição pública.

Citando estas histórias de amor repletas de impasses – seja por não serem correspondidos ou por serem vítimas de preconceitos diversos – Abreu declara sua afinidade às paixões que superam obstáculos e reafirmam-se mesmo contra todas as convenções pré-estabelecidas, citando mártires do homossexualismo, ícones do mundo *pop* e figuras públicas que simbolizaram o

espírito transgressor da época. Sua simpatia pela transgressão é assinalada ainda em “Extremos da Paixão”:

Me veio um fundo desprezo pela minha/nossa dor mediana, pela minha/nossa rejeição amorosa desempenhando papéis tipo sou-forte-seguro-essa-sou-mais-eu. Que imensa miséria o grande amor - depois do não, depois do fim - reduzir-se a duas ou três frases frias ou sarcásticas. Num bar qualquer, numa esquina da vida. (ABREU, 2006, p. 31)

### 3. SOBRE O AUTOR

Para compreendermos melhor a obra e a biografia de Caio Abreu, será feito um resumo em forma de *lead*, fórmula que costuma ser dispensada no Jornalismo Literário, mas que pode nos oferecer uma descrição sintética da trajetória do autor:

#### Quem?

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago do Boqueirão, Rio Grande do Sul em 1948. Foi jornalista, cronista, escritor e apontado como um dos expoentes da sua geração. Apresenta uma visão dramática do mundo moderno e é considerado um fotógrafo da fragmentação contemporânea .

Cursou Letras e Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas abandonou ambos para escrever para revistas de entretenimento. Em 1968, foi perseguido pelo DOPS (Departamento de Ordem e Política Social), e acabou se refugiando no sítio da escritora Hilda Hilst, em Campinas - SP. No início dos anos 70, exilou-se por um ano na Europa, passando por países como Inglaterra, Suécia, França, Países Baixos e Espanha.

Em 1983, mudou-se de Porto Alegre, depois para o Rio de Janeiro e, em 1985, para São Paulo. Voltou à França em 1994 e retornou no mesmo ano, ao descobrir-se portador do vírus HIV. Faleceu dois anos depois, em Porto Alegre, onde voltara a viver novamente com seus pais e dedicou-se a tarefas como jardinagem.

Caio Fernando Abreu era homossexual assumido e foi um dos representantes da quebra de tabus do fim do século, abordando temas como homorotismo, desigualdade social, morte e HIV.

Como jornalista, trabalhou em alguns dos principais jornais e revistas do Brasil, como *Veja*, *Manchete*, *Correio do Povo*, *Zero Hora*, *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, onde publicou crônicas entre 1986 e 1995. Recebeu vários prêmios, entre eles o Jabuti (1984) pelo romance “Triângulo das Águas”. Seu livro de contos “*Morangos Mofados*” (1982) marcou uma geração ao ser lançado na coleção “*Cantadas Literárias*”, da Editora Brasiliense, tornando-se um dos maiores sucessos editoriais da década de 1980. Vários de seus livros estão traduzidos na Alemanha, França, Inglaterra, Itália e Holanda.

As palavras e as imagens nas narrativas construídas por ele não se referem apenas a coisas, pessoas ou objetos, mas a sistemas de signos da pós-modernidade. Desse modo, o escritor exige uma recepção que saiba impor-se frente às noções de representação, oferecendo ao leitor um novo espaço a ser explorado através de prática do “recorte colagem”.

Muitos textos de Caio Fernando Abreu são iniciados com referências a músicas – populares, folclóricas ou eruditas – que sugerem a sonoridade que deve acompanhar a leitura do texto em

questão. Convivem igualmente hinos de *Santo Daime*, canções de umbanda e candomblé, Caetano, Gil, Cazuza, Lennon e Wagner. Eis aí uma postura de ecumenismo e multiculturalismo apropriadas para o estudo da sociedade da época:

...Minha crônica seria como uma foto, um conto, um curta metragem, romance, um longa metragem, talvez. Ao fazer fotos, coloco nelas toda a minha atenção, o mesmo cuidado e carinho do que ao fazer um curta ou um longa. Não há “pior” nem “melhor”. (...) Como escritor, para mim, escrever um texto é entregar-se a ele, seja qual for o seu gênero, e fazê-lo o melhor possível. Escrevo uma crônica com a mesmíssima intensidade que um conto ou a apresentação de um pintor num catálogo ou uma resenha literária. (ABREU, 1975, p.03)

Além desses recursos, é possível perceber na maioria de seus contos o intertexto epigráfico funcionando como chave de codificação e recodificação de leitura. Fábio Lucas, ao estudar a epígrafe, afirma: “Tão difundida é a sua adoção que uma perfeita investigação teria de alcançar não somente poetas e ficcionistas, mas também críticos, historiadores, cientistas, etc.” (1971, p.26).

No conto “Linda, uma História Horrível” (ABREU, 1988), a relação de suplemento dessa literatura dá-se com a pintura. A narrativa se apresenta, no seu tecido fragmentado, a descrição de cores, fugazes instantes, quase como pinceladas impressionistas, sugerindo ao leitor a correlação entre o texto verbal e o imagético-pictórico da dor, ambos focalizados por Abreu como não-figurativos. Uma dor que não se encontra em significantes, mas no constante e reelaborado processo de significação. Em dado momento, a narrativa aponta um enlace intimista, particular:

[...] Então fez uma coisa que não faria, antigamente. Segurou-o pelas orelhas para beijá-lo não na testa, mas nas duas faces. Quase demorada. Aquele cheiro – cigarro, cebola, cachorro, sabonete, cansaço, velhice. Mais qualquer coisa úmida que parecia piedade, fadiga de ver. Ou amor. Uma espécie de amor [...] (ABREU, 1995, p.15)

Nesse sentido, essas idéias e confissões de Abreu parecem dialogar com Michel Foucault quando este afirma que, no mundo ocidental, a partir do século XVIII, a individualidade está intimamente ligada à verdade que o eu busca no fundo de si. Falar-se, confessar-se, tornou-se um imperativo típico dessa época.

[...] a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessada. A confissão difundiu-se amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solene; (...) fazem a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de contar a outrem, como o que se produzem livros[...] (FOUCAULT, 1988, p. 59)

Mesmo intimista e inspirado por suas experiências particulares, a relação do autor com suas principais influências externas inicia-se cedo, segundo Jeanne Callegari, na primeira biografia –



e, até agora, única – escrita sobre a vida do gaúcho. Quando decide reeditar seu primeiro livro publicado, “O Limite Branco”, o próprio Abreu percebe que as interferências de outros autores já estavam implícitas em sua forma de escrever desde a adolescência:

Como diria Caio, porém, em prefácio para uma reedição, vinte e cinco anos depois, “o momento histórico em que se passa mal e mal aparece no livro: ele é intimista, voltado quase exclusivamente para dentro”. Assim como os livros de Clarice, de Virginia Woolf, de Hilda Hilst. (CALLEGARI: 2008, p. 59)

## **O quê?**

Na ficção do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, é possível visualizar as mais diversas cenas urbanas ancoradas na cultura do consumo, bem como as diferentes situações que evocam a fragmentação do sujeito e as novas formas de lidar com a efemeridade, a velocidade e a perda das utopias na cultura contemporânea. Suas crônicas exploram o indivíduo no final do século XX, especialmente diante dos temas como o normadismo, a errância, a solidão e o narcisismo, que parecem caracterizar os tempos pós-utópicos. Ao delinear personagens, enredos e cenários figurativos da experiência urbana globalizada, o escritor lança um olhar especialmente revelador de tais contextos no Brasil contemporâneo.

O texto de Caio Abreu é um bom exemplo do espírito destes novos tempos que lamentam a ruína de uma perspectiva de modernidade. Sua obra revela as questões materiais, ideológicas e estéticas em que sua geração se vê envolvida. Como cenário, sua literatura utiliza produtos culturais do capitalismo multinacional de um país periférico, como o Brasil.

Sua obra aborda temas como a violência urbana, a cultura de consumo, as ruas babélicas dos grandes centros e a exclusão social. O escritor tende a referir-se a um ideal de cidade, um plano onírico de ordem individual e coletiva, funcionando como um identificador de ausências – abordando aquilo que falta ou que se perdeu. Sensível às questões cotidianas de uma época, o autor trabalha com variáveis de tempo e espaço bem definidas: em sua maioria, os fatos ocorrem em metrópoles brasileiras durante as décadas de 1970 e 1990.

Para Renato Gomes (1999), a identificação de ausências feita por Caio Abreu coloca a memória como elemento articulador central dos fragmentos descritos. E esta articulação acontece tanto na memória dos personagens quanto na do próprio narrador, colocando a memória humana como delimitadora da realidade. Sendo assim, abre um questionamento: “até que ponto ainda, em tempo pós-utópicos da crise dos grandes paradigmas ideológicos, é a memória que oferece a cidade aos homens, às mulheres e à escrita?” (GOMES, 1999, p.58).

## **Onde?**

Seus personagens caracterizam-se por seus hábitos nômades, vagueando por estações de trem, aeroportos, quartos de hotéis e locais de trânsito. Ou, ainda, por praças, ruas, bares e pontos de grande concentração urbana de contato impessoal e circunstancial.

Atuando como porta voz de uma geração que vivia as peculiaridades da experiência urbana de uma nação periférica, ele faz referências aos rumos políticos do país, aos desdobramentos do neo-capitalismo e aos seus reflexos subjetivos em termos de valores culturais e sociais. Seu texto narra condições de vida atuais, sob a perspectiva de um conjunto de indivíduos atormentados pelo vazio e pela solidão, mesmo que, paradoxalmente, vivendo em grandes aglomerações humanas.

Caio Abreu realça de forma metafórico-alegórica, refratando nas suas narrativas o excesso de estímulos que a cidade oferece, a aceleração do ritmo de vida, as ambivalências da identidade sexual, a indústria cultural e a onipresença do simulacro. Mostra a urgência e o imediatismo das relações humanas em uma cultura que incita o sujeito à compulsão da compra, à vivência do presente imediato, à espetacularização e ao individualismo.

Assim, a cidade frenética evoca, nostalgicamente e por contraste, um tempo em que havia mais certezas, mais referência, mais futuro. Este tempo utópico, em geral, é representado por duas realidades distintas: a primeira refere-se às décadas anteriores, período que tem como bandeira a contra-cultura, o amor livre, a mobilização política e a esperança em dias melhores. O segundo tempo utópico refere-se a um outro parâmetro de cidade, calma, humana e distante, provavelmente inspirada da cidade natal do autor ou em cidades do exterior, em que permaneceu por alguns períodos.

### **Quando?**

As experiências narradas por Caio Fernando Abreu figuram esteticamente com a compressão do tempo-espço e a sua relação com o novo mundo simbólico que emerge durante a perda das utopias revolucionárias das décadas de 1960 e 1970. Sua ficção nos revela a peculiar vivência da alteridade nestes tempos pós-utópicos e tardo-modernos. Ele mesmo coloca-se como uma pessoa intimamente ligada ao tempo em que vive:

Sou uma pessoa clichê. Nos anos 50, andei de motocicleta e dancei rock. Nos anos 60, fui preso como comunista. Depois, virei hippie e experimentei todas as drogas. Passei por uma fase punk e outra dance. Não há nenhuma experiência clichê de minha geração que eu não tenha vivido. (FRANCO, 1996, p. 01)

Conflitos e sentimentos típicos da sociedade urbana das décadas de 70, 80 e 90 são evidenciados em suas crônicas, caracterizando a geração.

A década de 70: ficou conhecida como a década da discoteca, devido ao surgimento da *dance music* e do movimento *punk*. É o fim do *rock* clássico e o início do *rock* progressivo e de outras

variáveis, como o som das bandas *Pink Floyd*, *Led Zeppelin*, *Rolling Stones*, Doces Bárbaros, *Rita Lee & Tutti Frutti*, dentre outras. Nesta época, Caio Abreu foi profundamente influenciado por um movimento intitulado Tropicalismo:

Politicamente, sua influência era muito mais dos tropicalistas, como Gil e Caetano – que ele sempre faz questão de afirmar que adorava – que de qualquer outro movimento cultural esquerdista do país. Ele preferia a maneira irônica, ambígua e debochada de protestar. (CALLEGARI: 2008, p.42)

No cenário político, o mundo vivia a crise do petróleo, que ocasionou a recessão norte-americana e o crescimento de países orientais. A degradação do meio ambiente já data seus primeiros sinais claros e ocasionou o surgimento dos movimentos ambientalistas.

As revoluções comportamentais desencadeadas na década de 60 continuam a progredir. Também estouraram diversas revoluções políticas: acontece a revolução dos Cravos em Portugal e a independência de suas colônias na África: Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé de Príncipe e Timor-Leste. É o fim da Guerra do Vietnam com a derrota dos EUA e a reunificação do país.

O aparecimento do vírus do HIV no final da década de 70 e início dos anos 80 fez retroceder em décadas as conquistas do movimento *gay* e avançar o preconceito e a homofobia. O HIV tornou-se conhecido como o “câncer *gay*”, a “peste rosa” etc. Estes temas – o vírus, a homossexualidade e o preconceito – seriam um dos principais temas abordados na literatura de Caio Abreu.

Em 1974, enquanto morava em Londres, Abreu sofre os efeitos da crise econômica mundial e escreve textos em fragmentos, que seriam mais tarde compilados em “Lixo e Purpurina, do livro Ovelhas Negras” (ABREU, 2002, p.35):

Chorar por tudo que se perdeu, por tudo que apenas ameaçou e não chegou a ser, pelo que perdi de mim, pelo ontem morto, pelo hoje sujo, pelo amanhã que não existe, pelo muito que amei e não me amaram, pelo que tentei ser correto e não foram comigo. Meu coração sangra com uma dor que não consigo comunicar a ninguém, recuso todos os toques e ignoro todas as tentativas de aproximação. Tenho vergonha de gritar que esta dor é só minha, de pedir que me deixem em paz e só com ela, como um cão com seu osso.

A década de 80: é considerada como o fim da Idade Industrial e início da Idade da Informação, sendo chamada por muitos como a ‘Década Perdida’ para a América Latina. No Brasil, o atentado do Rio-Centro (1981) e a morte de Tancredo Neves (1985), ensejaram mudanças radicais nos rumos políticos do país. No mundo, o atentado contra o Papa João Paulo II, eleição

de Ronald Reagan, nos EUA, e de Margaret Thatcher, no Reino Unido, marcariam a época e traçaram a política neoliberal que, hoje, é comum na maioria dos países capitalistas.

No mundo da música internacional, o *punk rock* se renova, mais acelerado e intenso. Surge a MTV (Music Television). No Brasil, é lançado o primeiro *Rock in Rio*. É inaugurado o Sambódromo na cidade do Rio de Janeiro, em 1984. As rádios apostam nos sucessos musicais desta década, editoras lançam coletâneas.

Dentre os artistas mais carismáticos, destacam-se Michael Jackson, com o álbum *Thriller*, o mais vendido da história, e que também inventou o *videoclipe* moderno. Sua contrapartida feminina, Madonna, torna-se um dos principais ícones *fashion* de todos os tempos. No Brasil, consolidavam-se o estilo musical da MPB, ou Música Popular Brasileira, oriunda da segunda metade da década de 60. Surgem bandas de música *pop* e de *rock and roll* como Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Titãs e RPM.

A década de 80 é também o período de maior produção literária de Caio Fernando Abreu, onde o autor descreve o sentimento de estagnação e falta de ideais da juventude da época:

Chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo here comes the sun heres come the sun little darling, 70 em Nova York dançando disco-music no studio 54, 80 a gente aqui mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. (ABREU, 1996, p. 27)

A década de 90: começou com o colapso da União Soviética e o fim da Guerra Fria, sendo esses seguidos pelo advento da democracia, globalização e capitalismo global. Fatos marcantes para a década foram a Guerra do Golfo e a popularização do computador pessoal e a Internet.

A adoção geral do computador pessoal e da *internet* aumentou a produtividade econômica, mas muitas críticas foram feitas quanto à má distribuição de renda, que apenas aumentou o abismo social.

Na África, o aumento nos casos de HIV e inúmeras guerras levaram à diminuição da expectativa de vida e do crescimento econômico. Nas ex-nações soviéticas houve a fuga de capital e o PIB (Produto Interno Bruto) decrescente. Crises financeiras nos países em desenvolvimento foram comuns depois de 1994, apoiados pela globalização.

A cultura jovem foi caracterizada pelo ambientalismo, pela antiglobalização capitalista, pelo empreendedorismo e pela vulgaridade artística.

Na crônica “Até que nem tão eletrônico assim”, Abreu faz referências a diversos ícones da década e afirma ‘sou um homem dos anos 90’:

Estou me sentindo o próprio *Robocop*. Pois não é que ganhei um microcomputador de presente? E desafiando o narrador alte-ego de *Onde*

*andar*á Dulce Veiga?, que com certa arrogância ao mesmo tempo complexada e enfrentativa declara-se pré-informático, resolvi encara a fera. Afinal, sou um homem dos anos 90, embora sempre tenha sido artesanal, manchas indeletáveis nas camisas brancas do uniforme. Mais tarde, a esferográfica viria revolucionar a minha vida (ao contrário de Nélida Piñon, que orgulha-se de jamais ter empunhado uma Bic), passei por máquinas comuns, elétricas, eletrônicas, pelo PC tipo fusca de Pedrinho Tornaghi, traduzindo o Tao Te King – e tudo sem renunciar jamais ao sagrado ato da escrita manual, cada letra desenhada, pensada, fria, sofrida. Mas tudo mudou. (ABREU, 2006, p.124)

Vale ressaltar que os anos 90 trouxeram o desenvolvimento tecnológico mais rápido da história, tornando popular e aperfeiçoando tecnologias inventadas na década de 80, como o celular, o *e-mail* e o *Microsoft Windows*. Esta explosão de tecnologia é acompanhada pela arte, em filmes e obras literárias. O filme *Robocop, o Policial do Futuro*, citado pelo autor, foi um longa-metragem americano lançado em 1987. Dirigido por Paul Verhoeven, a ficção conta a história de um homem que é transformado em robô. O filme foi um grande sucesso de bilheteria e marcou este período de desenvolvimento.

### Como?

A obra de Caio Fernando Abreu pode ser caracterizada por uma escrita rápida - não por acaso, utilizando-se, prioritariamente, de crônicas e contos. A construção de imagens dá-se de maneira ágil, instantânea, subjetivada. O encadeamento veloz das imagens e seus embates em movimento são características da estrutura do *videoclip* – gênero televisual que consiste na associação entre música e imagem através de uma montagem (edição).

Popularizado na década de 80, sobretudo através da criação da Music Television (MTV) – uma emissora de televisão primeiramente a cabo e posteriormente aberta dedicada a exibir *videoclips* ininterruptamente. A própria nomenclatura já nos apresenta uma característica marcante do estilo apresentado: a idéia de velocidade, de estruturas enxutas. A princípio, “o *clip* foi chamado, simplesmente, de número musical. Depois receberia o nome de ‘promo’, uma alusão direta à palavra ‘promocional’. Só a partir dos anos 80, chegaria finalmente ao termo *videoclip*. Clipe, que significa recorte (de jornal, revista, por exemplo), pinça ou grampo, enfoca justamente o lado comercial.” (CARVALHO, 1992, p. 1)

Para caracterizar a geração e as circunstâncias do país durante a contemporaneidade, Abreu faz uso de muitas referências culturais da época. Apesar de tecer sérias críticas à indústria cultural, utiliza-se de seus produtos – livros, discos, letreiros, roupas e filmes da moda – para caracterizar ambientes, climas e personagens. Além disso, seu modo de descrição assemelha-se às imagens que ilustram um *videoclip* – formato criado pela mídia para funcionar como “amostras de venda” – pois os *videoclips* originaram-se da necessidade de oferecer amostras audiovisuais rápidas para a divulgação de atrações musicais para a mídia. Caracterizando-se, portanto, como uma criação eminentemente comercial.

O papel da música no exercício de memória do escritor evidencia-se ao longo de sua obra. Caio Abreu vale-se exaustivamente de referências a canções, livros e imagens do cinema que marcaram a sua geração, que são dispostos em citações no corpo do texto e também em dedicatórias, epígrafes e subtítulos. São algumas das referências citadas na obra de Caio: Nara Leão, Astor Piazzolla, Gerry Mulligan, Dulce Veiga, Jonh Lennon, Elis Regina, Caetano Veloso, Ângela Ro-Ro, Erik Satie, Clarice Lispector, Ana Cristina César, Greta Garbo entre outros. Em sua grande maioria, ícones da cultura *pop* nacional e internacional em destaque entre as décadas de 70 e 90.

### **Por quê?**

A obra de Caio Fernando Abreu é conhecida por seus intertextos. Como numa espécie de técnica narrativa que imita ou se aproxima da montagem cinematográfica e da colagem nas artes plásticas, a narrativa passeia entre obras de arte já conhecidas do grande público, na medida em que ausentam-se elementos estruturais tradicionais da narrativa linear. Ou seja: a leitura de sua obra exige que o leitor já tenha um conhecimento prévio sobre a produção artística de outros autores.

Em “Crítica e Invenção”, Michel Butor lembra-nos de que, em toda cultura, mesmo que quiséssemos ler apenas a literatura mais recente, ainda assim estaríamos tendo conhecimento da produção literária que a antecede. Ele defende que toda literatura, de certo modo, faz parte de um processo de reescrita:

Todo escritor não só constitui a partir dos sinais propostos uma representação, mas empreende a reescritura daquilo que lê. [...] O romancista titular é aquele que consegue levar a termo essa atividade que esboçamos todos, mas à qual, na maior parte das vezes, somos forçados a renunciar; é aquele que a prossegue para nós. (BUTOR, 1974, p.195)

No trabalho de Abreu, esta reescrita não se trata de um processo implícito. A abundância de referências pré-existentes explícitas tornam suas crônicas uma vitrine da arte produzida na época – seja através de citações ou no acompanhamento de tendências. Mas alguns nomes tiveram um papel de destaque para a sua criação:

Mas a importância de ter lido poetas, em seus textos, era inegável, e aparece na preocupação com a forma, no lirismo, na exatidão do uso das palavras. E as influências para seus textos não vinham só da literatura: cinema, teatro, música, tudo podia influenciar um texto. Caio chegou a dizer, certa vez, que deveria ser insuportável para a academia, e também para a crítica, lidar com um escritor que confessava que o trabalho do Cazusa e da Rita Lee foram influências muito maiores que Graciliano Ramos. “Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. Eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário”, disse. (CALLEGARI, 2008, p. 129)

a) Clarice Lispector

Sem dúvida, Clarice Lispector foi a maior influenciadora do trabalho de Caio Fernando Abreu. A escritora trabalhou como colunista, redatora e cronista, e foi publicada nos jornais O Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, Manchete, Fatos e Fotos, Jornal Última Hora e Correio da Manhã. Nasceu em Tchelchenik, na Ucrânia, em 1920 e, primeiramente, foi conhecida por seus romances. Só após ser reconhecida publicamente por seus livros, passa a ter uma vasta produção como cronista no Jornal do Brasil entre os anos de 1967 e 1973 – reunida, mais tarde, no livro “A Descoberta do Mundo” (1999) – e em outros veículos de comunicação.

Muitos estudiosos detêm seu foco sobre a obra desta autora. Para Edgar Cezar Nolasco, por exemplo:

A contribuição de Clarice situa-se, sobretudo, menos num incessante trabalho de pesquisa com linguagem que avise ao sentido imediato, do que no poder da linguagem, no trabalho com a palavra no papel, para se chegar ao texto pela força do deslocamento da palavra gregária e do sentido instituído. (2001, p.26)

E, para entender a sua Literatura, muitos autores se detêm na análise da autora em si, como figura tão marcante quanto as suas obras:

Personagem magnética, misteriosa, Clarice fascinara leitores e críticos desde o primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*. Sua literatura é diferente, estranha, é marcada por sensações; a ação ocorre sempre na cabeça dos personagens. Moderna, revolucionou a linguagem. Quando o jornalista José Castelo perguntou a Otto Lara Resende sobre ela, Otto pediu a ele que tomasse cuidado com Clarice. “Não se trata de Literatura, mas de bruxaria”, falou. (CALLEGARI: 2008, p.54)

As crônicas de Lispector também servem a esta função: observar o processo criativo na produção de contos, textos e trechos de romances ainda em estado de germinação e não finalizados pela autora ao longo das semanas. Em seu caráter periódico, podemos definir a crônica como um gênero que precisa sempre ser considerado em suas relações com o jornal. Desta forma, é inevitável que a modernização da imprensa tenha modificado o sentido da crônica no século XX. Para Davi Arrigucci:

A crônica é o próprio fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato e às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial. (1987, p.85)

Jorge de Sá atribui ao ritmo da vida moderna a velocidade com que a crônica atual passa pelos diversos assuntos e a maneira com a qual ela lida com estes. Para o autor, “a pressa de escrever, junta-se a de viver. Os acontecimentos são extremamente rápidos e o cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los” (1985, p.56).

Para Jorge Sá, este ritmo moderno determina uma nova relação do escritor com o tempo e com a escrita. O autor determina que os instantes e os assuntos efêmeros são a matéria bruta da poesia. Para ele, “a verdade não é o tempo que passa, a verdade é o instante” (1985, p.57). Estes breves momentos, longe de serem banais ou merecerem o esquecimento dos leitores e, portanto, não serem dignos enquanto temas literários, representam as dores e as alegrias essencialmente humanas ocultadas por uma aparente máscara de banalidade. Para Antônio Cândido é esta a característica da crônica que faz com que as crônicas, segundo ele, digam “as coisas mais sérias através de uma aparente conversa fiada” (1992, p.45).

As crônicas em que a autora fala diretamente sobre si mesma, sobre seus amigos e sobre seus familiares auxiliam também na compreensão sobre o contexto em que se dá a criação de suas obras. Esta aproximação informal entre autor e público permite, por exemplo, que se conheça qual a reação de Lispector frente às críticas recebidas sobre seu trabalho como cronista. Em uma publicação feita em 29/03/1969, no texto “Perguntas Grandes”, ela mostra sua reação diante do comentário de alguns de seus leitores anteriores. É interessante observar neste trecho, a comparação evidentemente valorativa entre a autora de romances consagrada e a escritora que se vende em uma atividade literária menor: “Pessoas que são leitoras de meus livros parecem ter receio de que eu, por estar escrevendo em jornal, faça o que se chama de concessões. E muitas me disseram: seja você mesma” (1984, p. 89).

Há outro conjunto de crônicas interessantes para que esta aproximação entre o público leitor e a escritora em questão se estabeleça. São aquelas em que a autora faz reflexões metalingüísticas e metaliterárias, narrando algumas de suas atitudes como escritora, o que não seria claramente definível pela simples observação do conto, por exemplo. Este formato de texto, confessional e até didático, também seria adotado por Caio Fernando Abreu. A metalinguagem está presente, por exemplo, em uma crônica publicada em 11 de outubro de 1969 por Lispector, que narra ao leitor como foram feitos os contos reunidos em *Laços de Família*. O fato destas informações, tanto em relação à sua vida pessoal quanto à sua produção literária, terem sido escritas pela própria escritora e não serem suposições de pesquisadores é importante para compreensão de sua obra e fazer com que seja possível a reconstrução do processo de criação destes contos.

Segundo Callegari, a influência da literatura de Lispector foi tão decisiva para o trabalho de Caio Fernando Abreu que, muitas vezes, ele precisou se afastar dela para definir um estilo próprio:

Dali saí com um livro praticamente pronto: o *Inventário do Irremediável*, republicado depois como *Inventário do Ir-remediável*, irremediavelmente influenciado por Clarice Lispector, na época a escritora favorita de Caio, quase uma obsessão. A coisa chegou a um ponto, na verdade, que ele teve que se proibir de ler Clarice, pois, lendo-a, a sensação era de que tudo já estava escrito, e nada mais havia por fazer na literatura. Deprimia-se,



desanimava. E, como dizia, só lia os livros dela escondido de si mesmo, de vez em quando. (...) Como o escritor ainda tateasse seus próprios caminhos, é no *Inventário* que a influência de Clarice Lispector se torna maior e mais clara. Assim como ela, Caio trabalha muitas vezes com o conceito de epifania: uma revelação mágica no meio do cotidiano, algo que faz com que a pessoa mude, repense sua vida. (2008, p.44 e 54)

E aprofunda-se esta relação após um episódio marcante: quando Abreu conhece pessoalmente a autora que inspirou grande parte das suas criações.

Caio termina de escrever para Hilda. Pega o Jornal para dar uma olhada, e lê que Clarice Lispector *herself* estaria autografando seus livros em uma estação de TV, à noite. Engole o jantar que lhe ofereceram e sai chispando feito um foguete para a televisão. “Cheguei lá timidíssimo, lógico. Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível. Era ela.” Caio chegou perto, entregou um exemplar de seu livro recém-publicado para ela. Quando ia saindo, um escritor que estava por ali decidiu apresentá-lo direito. Caio fica nervoso, sai para o corredor; antes que vá muito longe, porém, Clarice chega até a porta e chama:

- Fica comigo.

Ele fica, conversam um pouco. De repente ela pára, diz que acha ele muito bonito, parecido com Cristo. “Tive 33 orgasmos consecutivos.” Conversaram mais. Falaram de Nélida Piñon, de Hilda. Caio aproveita o interesse dela e lhe entrega um exemplar sobressalente de *Fluxo-Florema* que, por acaso, ele tinha na bolsa. Ela lhe dá seu telefone, pede para ligar quando for ao Rio. Caio vai embora meio apavaldado e, neste estado de êxtase e perturbação, escreve a Hilda contando o episódio.

“Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e de uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos e quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la”. (CALLEGARI: 2008, p. 55)

Tal influência pode ser comprovada em diversas citações, como na crônica *Pequenas Epifanias*, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 22/04/1986, onde ele cita a autora:

Nunca mais sair do centro daquele espaço para as duras ruas anônimas. Nunca mais sair daquele colo quente que é ter uma face para outra pessoa que também tem uma face para você, no meio da tralha desimportante e sem rosto de cada dia atravancando o coração. Mas no quarto, quinto dia, um trecho obsessivo do conto de Clarice Lispector, *Tentação*, na cabeça estonteada de encanto: “Mas ambos estavam comprometidos. Ele, com sua natureza aprisionada. Ela, com sua infância impossível”. Cito de memória, não sei se correto. Fala no encontro de uma menina ruiva, sentada num degrau às três da tarde, com um cão *basset* também ruivo, que passa acorrentado. Ele pára. Os dois se olham. Cintilam, prometidos. A dona o puxa. Ele se vai. E nada acontece. (ABREU, 2006a, p21)

Também na crônica *Ao Momento Presente*, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 11/03/1987:

Contemple-o de frente, igual àquela personagem de Clarice Lispector contemplando o búfalo atrás das grades da jaula do jardim zoológico. Você pode estender a mão para ele, tentar uma carícia desinteressada. Mas será melhor não fazer gesto algum. (ABREU, 2006, p.40)

E no livro *Ovelhas Negras* (2002):

Em movimento, andando por aí, perdendo ou ganhando, levando porrada, passando fome, tentando amar. “De cada luta ou repouso me levantarei forte como um cavalo jovem”, de onde foi que li isso? Sei: Clarice Lispector, meu Deus, foi em *Perto do Coração Selvagem*. (ABREU, 2002, p.40)

Ou também nas metáforas que se assemelham às usadas pela escritora, a exemplo da figura do ovo, constantemente citadas nas obras de Lispector:

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo. (LISPECTOR, 1975, p.54)

Só ontem cheguei à conclusão de que se trata de um enorme ovo. Que estamos todos dentro dele. Mas é um ovo que diminui cada vez mais, cada vez mais, nós vamos ser todos esmagados por ele. (ABREU, 1970, p.69)

O ovo tanto pode ser relacionado a nascimento e proteção quanto a claustro e mistério. Segundo Antônio Gonçalves Filho, no prefácio de *Pequenas Epifanias*, “Caio, a exemplo de seu modelo Clarice Lispector, pertencia a um mundo ancestral de bruxos e oráculos” (2006, p.12). Uma semelhança que será percebida, principalmente, em seus contos.

#### b) Hilda Hilst

Hilda de Almeida Prado Hilst, nascida em 1930, em Campinas, São Paulo, foi poetisa, escritora e dramaturga. Hilst foi também amiga pessoal de Caio Fernando Abreu.

Em 1948, entrou para a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, formando-se em 1952. Foi na universidade que conheceu sua melhor amiga, a escritora Lygia Fagundes Telles. Em 1966, mudou-se para a Casa do Sol, uma chácara próxima a Campinas, onde hospedou diversos escritores e artistas por vários anos. Ali dedicou todo seu tempo à criação literária:

Aos 33 anos de idade, Hilda, uma das mulheres mais bonitas do seu tempo, tinha abandonado uma movimentada vida social para ir morar na fazenda que pertencia à sua mãe, com o objetivo único de construir uma obra literária. Ao ler *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis, que defende a idéia de que, para entender a sociedade, é preciso afastar-se dela, Hilda, que namorara Vinícius de Moraes e fora cortejada por Carlos Drummond de Andrade, decidiu abandonar a agitada capital paulista e se isolar no interior para escrever. (CALLEGARI, 2008, p. 43)

Hilda Hilst escreveu por quase cinquenta anos, tendo sido agraciada com os mais importantes prêmios literários do Brasil. Assuntos tidos como socialmente controversos como, por exemplo, o lesbianismo e a homossexualidade, foram temas abordados pela autora em várias de suas obras.

Sua Literatura deteve-se à poesia, não sendo autora de romances, contos ou crônicas. Ainda assim, foi grande influenciadora do modo de pensar e do trabalho de Abreu. Apresentados por uma amiga em comum, eles tornaram-se grandes amigos.

Caio conheceu Hilda por intermédio de Ana Lúcia Vasconcelos, atriz, dramaturga e jornalista, sua colega na primeira equipe de *Veja*. (...) Pediram a Ana que os apresentasse, e ela acabou levando todo mundo para conhecer a Casa do Sol. Caio voltaria muitas e muitas vezes. (CALLEGARI, 2008, p. 43)

De Hilda Hilst, Caio Fernando herdou crenças, filosofias e uma nova maneira de abordar temas que viriam a ser muito comuns em sua Literatura:

Queria aprender com Hilda tudo que pudesse, queria sugar dela, do conhecimento e do talento dela, tudo que pudesse, para ser, ele também, um bom escritor. (...) Enquanto inventaria seus contos irremediáveis, Caio funcionaria também como uma espécie de secretário de Hilda: ela escrevia, ele datilografava. No resto do tempo, estudavam juntos o movimento dos astros, quiromancia, coisas do tipo. (...) Nessa relação com o divino, a influência de Hilda foi fundamental. Ela, que dizia ter visto anjos, conversado com os mortos e recebido em seu sítio a visita de discos voadores, ajudou Caio a olhar o mundo buscando sempre algo mais, além das aparências. O inefável, ela diria; a literatura de Hilda foi sempre uma busca do inefável. De Deus. (CALLEGARI, 2008, p.44 e 45)

Pode-se encontrar estas referências do ‘inefável’ em diversas crônicas e contos do autor, como, por exemplo, em “Zero Grau de Libra”:

O Sol entrou ontem em Libra. E porque tudo é ritual, porque fé, quando não se tem, se inventa, porque Libra é a regência máxima de Vênus, o afeto, porque Libra é o outro (quando se olha e se vê o outro, e de alguma forma tenta-se entrar em alguma espécie de harmonia com ele), e principalmente porque Deus, se é que existe, anda distraído demais, resolvi chamar a atenção dele para algumas coisas. Não que isso possa acordá-lo de seu imenso sono divino, enfastiado de humanos, mas para exercitar o ritual e a fé - e para pedir, mesmo em vão, porque pedir não só é bom, mas às vezes é o que se pode fazer quando tudo vai mal. (ABREU, 2006, p. 40)

Ou também nos textos publicados no jornal Estado de São Paulo, como o texto “Quando Setembro Vier”, de 27/08/1986, onde o autor faz uma referência a uma divindade do Candomblé: “No centro dela, agora, uma toalha de renda branca, rosa chá, aquelas que *Oxum* mais gosta” (2006, p.38), na crônica “Se um Brasileiro num Dia de Dezembro...”, publicado em 21/12/1993, onde ele insinua: “Suponha que um anjo bata à sua porta. Não se espante: é final de ano e tradicionalmente, como os balões de junho, esta data é propícia ao aparecimento de anjos” (2006, p.94), e também em “Última carta para Além dos Muros”, de 25/12/1994, onde ele encontra força para a recuperação dos primeiros sinais de sua doença na fé oriental: “abro o *I Ching* ao acaso: *Shêng*, a Ascensão”, (2006, p.114).

c) Carlos Drummond de Andrade

O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade nasceu em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, em 1902. Durante seus 85 anos de vida, chegou a se formar em Farmácia e em Odontologia. Seu primeiro livro, “Alguma Poesia”, foi publicado em 1930, em edição de 500 exemplares pagos pelo próprio escritor, sob o selo imaginário Edições Pindorama.

A obra do influente escritor mineiro tem como características a ironia aos costumes e à sociedade, a sátira e o tempo como um tema constante: muitas vezes ele demonstra tristeza pelo passado e assombração diante do futuro. Ele não escreveu apenas poesia, contemplando também a prosa, e teve textos seus traduzidos para o espanhol, inglês, francês, italiano, alemão, sueco, tcheco e outras línguas. Em contrapartida, Drummond traduziu Balzac, Marcel Proust, García Franois Mauriac e Molière.

Também irônico e satírico, Caio Fernando Abreu faz referência a diversos poemas de Drummond, citando versos e alegorias, como: “Pois como já dizia Drummond, ‘o amor car(o,a) colega esse não consola nunca de núnkaras’” (2006, p.32). Ou ainda:

Eu lembrei dum poema antigo de Drummond. Aquele *Consolo na Praia*, sabe qual? “Vamos não chores / A infância está perdida / A mocidade está perdida / Mas a vida não se perdeu” – ele começa, antes de enumerar as perdas irreparáveis: perdeste o amigo, perdeste o amor, não tens nada além de mágoa e solidão. E quando o desejo da jamanta começa a invadir o poema – Drummond, o Carlos, pergunta: “Mas, e o humor?” (ABREU, 2006, p.34)

Drummond morreu em 1987, em função de problemas cardíacos doze dias após sua filha, Maria Julieta, que foi vítima de um câncer. Na semana de sua morte, Abreu publica no jornal *O Estado de São Paulo* uma crônica chamada “Carlos Chega ao Céu”:

A nuvem aterrissa, São Pedro abre a porta. Um pouco encabulado, atrapalhado com as asas, cabeça baixa. Carlos Drummond de Andrade desce e põe os pés no céu. “Não é que virei mesmo eterno?” comenta, olhando aquele nuvenzal todo. (ABREU, 2006, p. 71)

#### d) Fernando Pessoa

Fernando Pessoa, um poeta e escritor lusitano, nasceu em 1888. Sua obra é conhecida mundialmente e tornou-se enigmática por desdobra-se em outras personalidades, conhecidas como heterônimos. Seus três heterônimos mais conhecidos foram Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro. Em comum com Caio Fernando Abreu, Pessoa atuava no campo do Jornalismo, além manter ligações com o misticismo, tendo o hábito de fazer consultas astrológicas e à forças ocultas.

Podemos encontrar referências do poeta em um dos textos já estudados – “Extremos da Paixão”:

Num bar qualquer, numa esquina da vida. Ai, que dor: que dor sentida e portuguesa de Fernando Pessoa – muito mais sábio –, que nunca caiu nessas ciladas. (ABREU, 2006h, p.32)

E também em “No Centro do Furacão”, crônica publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 04/02/1987:

Eu estava lá, no centro do furacão. E repito palavras que são e não são minhas enquanto o porteiro do edifício em frente toca violão e canta, e a chuva desaba outra vez, e peço: por favor, me socorre, me socorre que hoje estou me sentindo português, lusitano e melancólico. Me ajuda que hoje eu tenho certeza absoluta de que já fui Pessoa ou Virgínia Woolf em outras vidas. (ABREU, 2006, p.53)

#### e) Outras influências

O número de poetas, escritores, músicos, movimentos, filmes e expressões artísticas que influenciaram a obra de Caio Fernando Abreu são incontáveis. Das crônicas reunidas no livro *Pequenas Epifanias* (2006), podemos retirar algumas evidências:

Sozinho, enfim, podia remexer em discos e livros para decidir sem nenhuma preocupação de harmonia-com-o-gosto-alheio que sempre preferira Jim Morrison a Manuel Bandeira. Sid Vicious a Puccini. *A Mosca* a *Uma Janela para o Amor*, sempre uma vodka a um copo com leite: metal drástico. (p.65)

Da praça Roosevelt, fui subindo pela Augusta, enquanto lembrava uns versos de Cecília Meireles, dos Cântigos: “Não digas: ‘Eu sofro’. Que é que dentro de ti és tu? / Que foi que te ensinaram / Que era sofrer?” Surdo a qualquer zen-budismo, o coração o coração doía sintonizado com o espinho. (p.76)

Mas no que eu penso, penso também que somos meio tudo isso, não tem jeito, é tudo que vamos dizendo, quando falamos no meu pensamento, é frágil como a voz de Olívia Byington cantando Villa-Lobos, mais perto de Mozart que de Wagner, mais Chagal que Van Gogh, mais Jarmush que Win Wenders, mais Cecília Meireles que Nelson Rodrigues. (p.89)

Um banho frio, o café feito uma bofetada. Há pensamentos-matinais-despenteados que põe o rabo entre as pernas e dão o fora, mas outros – mulheres de Nelson Rodrigues – adoram apanhar. Quanto mais você bate, mais ele arreganha os dentes, incitando a bater mais. (p.92)

Na fachada estragada pelo tempo lia-se numa placa: “Il y a toujours quelque chose d’abient qui me tourmente” (Existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta) — frase de uma carta escrita por Camille Claudel a Rodin, em 1886. Daquela casa, dizia a placa, Camille saía direto para o hospício, onde permaneceu até a morte. Perdida de amor, de talento e de loucura. (...) Tomei um Calvados, entrei numa galeria para ver os desenhos de Egon Schiele enquanto a frase de Camille assentava aos poucos na cabeça. (p.101)

Jornais, meias limpas, fitas do Renato Russo (...). Acordo com a voz safada do Cazuza repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor” (...) como o conto que Lygia Fagundes Telles mandou. E penso junto, sem relação aparente com o que vou dizendo: sempre que leio Lygia, fico estarecido de beleza. (p.111)

Sei que você compreende. Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazuza: “Vamos pedir piedade, Senhor, piedade pra essa gente careta e covarde”. (p.113)

Os muros continuam brancos, mas agora são de um sobrado colonial espanhol que me faz pensar em García Lorca; o portão pode ser aberto a qualquer hora para entrar ou sair; há uma palmeira, rosas cor-de-rosa no jardim. Chama-se menino Deus este lugar cantado por Caetano, e eu sempre soube que aqui era um porto. Nunca se sabe até que ponto seguro, mas, para lembrar Ana C., que me deteve à beira da janela – como não se pode ancorar um navio no espaço, ancora-se neste porto. Alegre ou não: ave Lya Luft, ave Iberê, Quintana e Luciano Alabarse, chê. (p.113)

#### 4. JORNALISMO LITERÁRIO

Mesmo sendo também escritor e estando sob a influência de diversos nomes do universo literário, a obra de Caio Fernando Abreu está intimamente ligada à dinâmica dos jornais diários. Crítico, atual e politizado, o jornalista ofereceu aos periódicos o aprofundamento e a veracidade essenciais ao Jornalismo Literário. Através de suas crônicas, podemos perceber a soma de ingredientes do bom Jornalismo e da Literatura de qualidade abrilhantando as páginas dos jornais.

##### a) Definições de Literatura

A palavra Literatura vem do latim *litterae* que significa *letras*, e possivelmente uma tradução do grego *grammatikee*. Em latim, *Literatura* significa uma instrução ou um conjunto de saberes ou habilidades de escrever e ler bem, e se relaciona com as artes da gramática, da retórica e da poética. Por extensão, se refere especificamente à arte ou ofício de escrever de forma artística. O termo *Literatura* também é usado como referência a um corpo ou um conjunto escolhido de textos como, por exemplo, a Literatura Médica, a Literatura Inglesa, Literatura Portuguesa etc.

De acordo com o crítico e historiador José Veríssimo (2001), há diversas definições para o termo: conjunto da produção intelectual humana escrita, conjunto das obras de um assunto, o que chamamos vernaculamente de bibliografia de um dado assunto ou matéria, entre outras.

Mais difícil do que definir o significado de *Literatura* talvez seja encontrar um caminho para decidir o que torna um texto, em sentido lato, literário. Seu conceito está comumente associado à idéia de estética, ou melhor, da ocorrência de algum procedimento estético. Um texto é literário, portanto, quando consegue produzir um efeito estético e quando proporciona uma sensação de prazer e emoção no receptor.

A própria natureza do caráter estético, contudo, reconduz à dificuldade de elaborar alguma definição verdadeiramente estável para o texto literário. A compreensão do fenômeno literário tende a ser marcada por alguns sentidos, alguns marcados de forma mais enfática na história da cultura ocidental, outros diluídos entre os diversos usos que o termo assume nos circuitos de cada sistema literário particular. Assim, como o conhecimento ocidental de maneira geral, a literatura pode ser dividida em gêneros:

A definição de gêneros vem desde a Grécia Antiga, há quase três mil anos, com a classificação proposta por Platão, que era baseada na relação entre Literatura e Realidade, dividindo o discurso entre mimético, expositivo ou misto. E foi nessa área que a teoria dos gêneros ganhou consistência, seja como agrupamento de obras por convenções estéticas ou como normatizadora das relações entre autor, obra e leitor. (...) Começa com o

próprio Aristóteles, no século IV a.C., que separou os gêneros em lírico, épico e dramático na famosa obra *A Poética*. (PENA, 2006, p.18)

Sendo assim, desde a antiguidade os gêneros literários são conhecidos e seccionados. Todos as modalidades literárias são influenciadas pelas personagens, pelo espaço e pelo tempo. Todos os gêneros podem ser não-ficcionais ou ficcionais. Os não-ficcionais tentam se aproximar da realidade e os ficcionais inventam um mundo onde os acontecimentos ocorrem coerentemente com o que se passa no enredo da história, tendo ou não ligação com a realidade.

Para Marisa Lajolo (1986), a Literatura é um objeto social da história, pois se faz necessário que um indivíduo escreva, colocando-se como emissor, e que um segundo indivíduo leia, enquanto receptor, para que ela exista. Este intercâmbio social seria a constituição da Literatura.

#### b) Definições de Jornalismo

Jornalismo é a atividade profissional que consiste em lidar com notícias, dados factuais e divulgação de informações. Também se define o Jornalismo como a prática de coletar, redigir, editar e publicar informações sobre eventos atuais.

Clóvis Rossi (1994) postula que, independente de qualquer definição acadêmica, o jornalismo é uma fascinante batalha pela conquista das mentes e corações de leitores, telespectadores e ouvintes. “Uma batalha geralmente sutil e que usa uma arma de aparência extremamente inofensiva: a palavra, acrescida, em alguns casos, de imagens” (ROSSI, 1994, p.07). Segundo Rossi, esta batalha é temperada por um mito – o mito da objetividade.

Para Michael Kunczink (2002), o jornalismo é tratado como uma vertente da comunicação em que o termo ‘comunicador’ é frequentemente usado para definir toda e qualquer organização dos meios de comunicação. Quem quer que passe uma informação, opinião ou entretenimento aos receptores estaria compreendido nesta categoria.

Esta capacidade para influenciar varia consideravelmente segundo a posição que tem o comunicador: desde o estabelecimento da posição política básica desse meio de comunicação e a possibilidade de decidir se certo conteúdo vai ser divulgado até a oportunidade, digamos, de um câmara exercer influência através da seleção de imagens ou de um noticiário participar na maneira de apresentação dos textos. (KUNCZINK, 2002, p.15)

Neste contexto, temos também a contribuição de Berger e Luckmann, estudiosos alemães que analisaram sociologicamente o jornalismo enquanto conhecimento da vida ordinária e a relevância do cotidiano na produção de sentido pelos meios de comunicação de massa, através das notícias. Desde a formação do senso comum até as demandas mais subjetivas, é possível pontuar:

Toda gente precisa de notícias. Na vida quotidiana, as notícias contam-nos aquilo que nós não assistimos diretamente e dão como observáveis e significativos *happenings* que seriam remotos de outra forma (...) o conteúdo das concepções de um indivíduo da história do futuro da sua comunidade



vem depender dos processos através dos quais os acontecimentos públicos se transformam em recurso do discurso nos assuntos públicos (MOLOTCH e LESTER, in TRAQUINA, 2001, p.22)

### c) Definições de Jornalismo Literário

O Jornalismo Literário é um subgênero do Jornalismo que se desenvolve utilizando técnicas da narrativa literária e propõe-se a possibilitar interpretações diferentes da realidade. Esta modalidade de imprensa vale-se da transferência dos recursos lingüísticos da ficção para a não-ficção. Segundo Vilas Boas (1996, p.60), “significa, grosso modo, narrar com efeito, com beleza e imaginação, sem perder de vista os fatos”.

Segundo Felipe Pena (2006, p. 13):

Significa potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper com as correntes do *lead*, evitar definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos.

Pena afirma que esta prática não deve ignorar os conceitos básicos da imprensa diária. Ela deve apenas desenvolver novas técnicas narrativas. Entretanto, “os velhos e bons princípios da redação continuam extremamente importantes, como, por exemplo, a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente” (PENA, 2006, p.14).

A ampla conceituação do estilo deve-se ao fato de suas regras não terem sido estabelecidas por um determinado grupo de pessoas, mas foi aprimorando-se ao longo da história da imprensa. Pena afirma ser complicada a tarefa de conceituar o termo, que integra dois recursos diferentes: o Jornalismo e a Literatura. “Ao longo da História, vários teóricos tentaram definir esta junção como um gênero específico”, mas, por não conseguirem alcançar unanimidade, “a única alternativa é propor uma aproximação conceitual, identificando subdivisões possíveis de acordo com o momento histórico” (PENA, 2006, p.15).

Sendo assim, a designação do estilo sofre variações temporais e geográficas. Segundo Pena, na Espanha, o conceito se subdivide em “dois gêneros específicos: *periodismo de creación* e *periodismo informativo de creación*. O primeiro está vinculado a textos exclusivamente literários, apenas veiculados em jornais. Já o segundo une a finalidade informativa com uma estética narrativa apurada” (PENA, 2006, p. 20).

Diferente do Brasil, onde há outro tipo de variação metodológica, sem, necessariamente, uma ligação entre si:

Para alguns autores, trata-se simplesmente do período da história do Jornalismo em que os escritores assumiram a função de editores, articulistas, cronistas, autores de folhetins, mais especificamente no século XIX. Para outros, refere-se à crítica de obras literárias veiculadas em jornais. Há ainda os que identificam o conceito com o movimento conhecido como o

*New Journalism*, iniciado nas redações americanas na década de 1960. E também os que incluem as biografias, os romances-reportagem e a ficção-jornalística. (PENA, 2006, p.21)

Mesmo sendo o berço do *New Journalism* da década de 60, os Estados Unidos também têm diferentes conceituações para o tema: Jornalismo Literário, Literatura de Não-Ficção, Ensaio, Jornalismo de Autor e Novo Jornalismo.

Apesar de tantas propostas conceituais, Alceu Amoroso Lima (1995, p.142) afirma que “é de fato a vertente social o que irá impulsionar sobremaneira o Jornalismo Literário”. A proximidade entre os dois termos – *New Journalism* e Jornalismo Literário – deve-se à influência do primeiro sobre o segundo, especialmente no Brasil. Após a efervescência literária da década de 1960, o Novo Jornalismo enfraqueceu-se enquanto movimento, mas deixou importantes influências, como a constante presença de crônicas e comentários nos jornais diários.

O *lead* (ou, em português, lide) é a primeira parte de uma notícia, geralmente posta em destaque relativo, que fornece ao leitor a informação básica sobre o tema abordado na matéria. É uma expressão inglesa que significa "guia" ou "o que vem à frente".

Na teoria do jornalismo tradicional, o *lead* consiste em seis perguntas básicas devem ser respondidas nos primeiros parágrafos da matéria. São elas: "O quê?", "Quem?", "Quando?", "Onde?", "Como?" e "Por quê?". O *lead*, portanto, deve informar qual é o fato jornalístico noticiado e as principais circunstâncias em que ele ocorre. Sendo assim, o *lead* deve ser um resumo objetivo, exato, que utiliza linguagem clara e simples.

São várias as explicações para o surgimento do *lead* no Jornalismo. Uma das mais divulgadas consiste na seguinte versão: que correspondentes nos campos de batalha dos EUA deram início a uma nova forma de escrever e publicar notícias durante o século XIX. Conta-se que, depois das lutas, os jornalistas dirigiam-se ao telégrafo para enviar suas matérias às redações. Por uma questão de benefício coletivo, eles pediam preferência para transmitir suas mensagens. Joan Fontcuberta (1993) diz que, por causa do pouco tempo para o fechamento dos jornais diários, os correspondentes evitavam emitir opiniões em suas reportagens.

Além disso, eles deixavam de lado os detalhes, preocupando-se com o que consideravam essencial, os acontecimentos mais importantes, afim de enviar o mais rápido possível às redações um resumo de informações sobre o conflito. Devemos lembrar que os correios não poderiam parar só para atender os repórteres. Diante deste quadro, os operadores do telégrafo criaram um método para dar preferência aos correspondentes. Cada jornalista passou a ditar um parágrafo, o mais importante do seu texto. Ao terminar a primeira rodada, iniciava-se uma nova e assim sucessivamente até que todos conseguissem passar suas reportagens.

Segundo Fontcuberta (1993), essa é a origem da pirâmide invertida da notícia, método que segue vigente ainda hoje. O núcleo da informação se põe no princípio, denominando o *lead*. Os

detalhes que complementam a notícia seguem em ordem de maior a menor importância até o final.

No estudo sobre a evolução histórica da imprensa nos Estados Unidos, Alejandro Pizarroso Quintero revela que “a Guerra da Secessão determinou importantes modificações na imprensa. As tiragens dos jornais aumentaram muito e as técnicas de impressão tiveram de melhorar para atender a este novo quadro” (1996, p.55).

No entender de Quintero (1996), a generalização do telégrafo modificou a redação das notícias: desenvolveu assim o que conhecemos como *lead* ou ‘entrada’, onde a informação era resumida com a máxima economia de palavras.

No Brasil, segundo Carlos Alberto Zanotti (1998), o *lead* clássico foi introduzido através das agências de notícias-americanas, que o criaram para resolver um problema prático: o mesmo texto das agências era utilizado por milhares de jornais de todas as partes do mundo. Cada um deles fazia uma avaliação diferente da importância de cada notícia e do espaço que ela deveria ocupar. As agências precisaram criar a fórmula da pirâmide invertida para que cada jornal pudesse fazer os cortes necessários nos textos para adaptá-los às suas necessidades, sem perderem as informações fundamentais. Daí, a colocação dos dados em ordem decrescente de importância. O corte poderia ser feito de baixo pra cima, numa operação rápida, sem perda de substância informativa.

Em pouco tempo, o *lead* passou a ser referência para o jornalismo brasileiro, especialmente a partir da década 50, tornando-se, ainda hoje, um dos conceitos fundamentais da produção do texto jornalístico, marcadamente no jornalismo impresso diário. E, apesar de questionado por vários autores, sob diversos argumentos, o método continua presente nos manuais de redação dos principais jornais do país e, portanto, também está presente no ensino da produção da notícia, ou seja, nos cursos de Jornalismo.

*O Diário Carioca* foi o primeiro jornal brasileiro a adotar, de forma sistemática, as técnicas norte-americanas. Em março de 1950, esse matutino lançou um manual de redação e estilo - o primeiro do Brasil. Era um folheto de 16 páginas, escrito por Pompeu de Souza, cujo título era “*Regras de Redação do Diário Carioca*”.

Cinco anos antes, em agosto de 1945, esse mesmo jornal já havia publicado uma coluna chamada “*Cartas a um Foca*”, onde apresentava ao leitor algumas técnicas jornalísticas. O autor, provavelmente o próprio Pompeu de Souza, atendia pelo pseudônimo de Joaquim Manoel. A coluna já continha, em essência, os elementos mais importantes do manual. Em ambos os casos, as normas de redação funcionavam como antídoto para veleidades literárias. As recomendações quanto ao texto – clareza, precisão, concisão, simplicidade, objetividade e imparcialidade – eram as mesmas.

O Diário Carioca foi também o primeiro jornal a instituir na sua redação o *copy-desk*: um grupo de redatores, cuja função era revisar e, se necessário, reescrever as matérias para dar-lhes uma unidade de estilo. Seu papel era essencialmente disciplinador: fiscalizava se os textos estavam de acordo com as normas de redação.

Mas nem todos estavam satisfeitos com esta nova prática:

Enquanto o *lead* e a teoria da pirâmide invertida reinavam nos jornais, por meio de um puritanismo estético, objetivo e insosso, o Jornalismo Literário era a quebra destes valores. Muitos americanos não tinham o que ler, e quando o faziam, isso era monótono e sem conteúdo. Devido a isso, as grandes reportagens do *New Journalism*, ou Jornalismo de Não-Ficção - referências ao Jornalismo Literário - foram importantes para esclarecer, em muito, os fatos para o leitor.

Ele não deixava de ser objetivo, imparcial e asséptico das maquiagens de um texto literário, mas ainda tinha o caráter da veracidade baseada em fatos acontecidos. Os americanos, principalmente, já tinham se acostumado com a objetividade do *lead*. Isso não fazia mais a diferença e eles queriam mais do Jornalismo. Foi quando surgiram as primeiras reportagens de caráter literário em impressos como *The New Yorker*, *Esquire*, *The New Republic* e *Rolling Stone*. (GOMES, 2006, p.69)

O Jornalismo Literário, tendo como principal característica a sua proximidade com a literatura, este é um gênero que exige do jornalista um pulsante processo de apuração e primor pela técnica textual, além do compromisso com a ética e a verdade, inerentes ao Jornalismo. Ou seja, refere-se à linguagem e não exatamente ao conteúdo das mensagens.

É Jornalismo. Mas não o Jornalismo atual, predominante, esse em que o repórter, em nome da imprescindível busca da objetividade, se sente desobrigado de servir ao leitor mais que uma pilha de informações desencarnadas – como se fosse isso a realidade. Como se a informação devesse ser, goela abaixo do leitor, uma espécie de pílula para astronauta, que nutre sem a obrigação de ser palatável. Como se, provindo da mesma raiz latina, ‘saber’ e ‘sabor’ não pudessem andar juntos. (TALESE, 2004, p.524)

Leandro Marshall, em “O Jornalismo na era da Publicidade” (2003), destaca a pesquisa do professor norte-americano Ted J. Smith III, da Universidade da Comunidade das Nações da Virgínia, que conclui que os jornalistas estão hoje muito aquém do que o público espera deles como profissionais da informação e como críticos sociais e políticos. Para chegar a esta conclusão, elenca quatro aspectos relacionados aos jornalistas, que podem ser resumidos em carência de conhecimento técnico, escasso rigor intelectual, ausência de reflexão e pressa na produção e, finalmente, excessivo foco nos efeitos, desprezando-se as causas dos fatos sociais. Estes aspectos têm, para ele, um princípio fundamental:

O exercício cotidiano de empilhar o *lead* e a pirâmide invertida faz com que o jornalista perca a sensibilidade e a percepção para sutilezas e os meandros da realidade que envolvem a notícia e exercite mecânica e acriticamente uma tarefa tão vital para a sociedade.

O jornalista pós-moderno transformou-se numa máquina de produção, de informação, um operário com demandas estipuladas e prazos de entrega a cumprir... O jornalista da era pós-moderna anula o senso crítico e a capacidade de reflexão e permite-se o ato de submeter ao *lead* e à pirâmide invertida à lógica de mercado. (MARSHALL, 2003, p.32)

Segundo Felipe Pena, os objetivos do jornalismo literário podem ser resumidos no que ele chama de *Estrela de Sete Pontas*:

- 1 – Potencializar os recursos do jornalismo;
  - 2 – Ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos;
  - 3 – Proporcionar visões amplas da realidade;
  - 4 – Exercer plenamente a cidadania;
  - 5 – Romper as correntes burocráticas do *lead*;
  - 6 – Evitar os definidores primários;
  - 7 – Garantir perenidade e profundidade aos relatos.
- (PENA, 2000, p.13)

#### d) A Crônica

A prática de escrever crônicas, durante a década de 60, encontrou em revistas como *Realidade* e o *Jornal Pasquim* o espaço necessário para firmar-se no Brasil com gênero de reportagem. Tratava-se de uma forma de escrita pouco conhecida, porém, já atestada em outros países por nomes como Tom Wolfe, Gabriel García Márques, José Saramago, Clarice Lispector e o próprio Caio Fernando Abreu.

Este grupo ajudou muito a oxigenar o Jornalismo em revistas. No Brasil, o quadro político no pós-guerra só fez aprofundar os rumos do Jornalismo Literário: a exacerbação do fenômeno populista, as questões nacionalistas, as eleições e o crescimento da participação das massas urbanas na polarização que se intensificava são elementos que deram aos órgãos de comunicação impressa um papel desatacadado. E, nesse conjunto, a simples objetividade da informação se revelava carente de recursos para que a imprensa pudesse acompanhar o ritmo da vida nacional. A prática do profissional de imprensa dos anos 60 trará consigo essa perspectiva. São elementos que se acreditam suficientes para explicar o surgimento da revista *Realidade*.

Criada em abril de 1966, a revista *Realidade* marcou época no Jornalismo brasileiro. Com reportagens ousadas em sua forma e conteúdo, obteve sucesso imediato, mesmo em um país sem grande tradição de leitura como o Brasil. Em março de 1976 a revista foi encerrada, mas deixou um importante legado de comunicação humanizada e atual. Em, “A Hegemonia da Aparência nas Revistas” (2006), Sérgio Vilas Boas ressalta que nos anos 1960 e 1970, os praticantes do Jornalismo Literário em revistas ficaram conhecidos por realizarem reportagens, perfis, crônicas e ensaios com vivacidade, reflexão e estilo. A liberdade temática propiciada pelo Jornalismo Literário da revista *Manchete* continua a atrair jornalistas e leitores para esta

modalidade, principalmente em momentos nos quais as pessoas procuram compreender mais profundamente os fatos ocorridos, ansiosas por vislumbrar as causas dos eventos que as afligem. Assim, em meio a um Jornalismo cada vez mais sensacionalista e superficial, ainda viceja esta modalidade jornalística, principalmente na forma de livros.

A revista foi inspirada no *New Journalism* americano. Nomes de destaque brilharam nesta especialidade, além de Capote - Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer, Joseph Mitchel, entre outros. Esta prática do texto jornalístico mesclado com elementos da literatura também foi exercida quase involuntariamente por escritores talentosos como Euclides da Cunha, em sua obra-prima “Os Sertões”.

Segundo Vilas Boas, os jornalistas inseriam diálogos com travessões e tudo, faziam descrições minuciosas - de lugares, feições, objetos etc., alternavam o foco narrativo, ou seja, o narrador podia ser observador onipresente, testemunha e/ou participante dos acontecimentos. Penetravam na mente dos seus personagens reais para reconstruir seus pensamentos, sentimentos e emoções com base em pesquisas e entrevistas verdadeiramente interativas.

[...] O jornalismo literário aperfeiçoou-se. Adquiriu, digamos, maior autoconsciência. Não podia ser diferente. Mais que uma técnica narrativa, o JL é também um processo criativo e uma atitude nos quais não cabem fórmulas, esquemas ou grupismos. São esses fatores que o projetam, hoje, como alternativa (óbvia) para arejar os conteúdos de jornais e revistas, principalmente, mas também de documentários audiovisuais, radiofônicos e até sites. (VILAS BOAS, JL e o Texto em Revista. Jornalite – Portal de Jornalismo Literário no Brasil. São Paulo, 2001)

Era tempo de reportagem na imprensa brasileira. Ao lado também de *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos & Fotos*, a mídia nacional consolidava uma tradição de grandes-reportagens, destacando-se também em diários como *O Jornal*, *Diário Carioca*, *Correio da Manhã* e *O Globo*.

#### e) A Reportagem

Um dos principais gêneros a impulsionar o Jornalismo Literário é a reportagem. Enquanto a notícia se distingue por ser o relato de um fato narrado enquanto recorte da realidade, a reportagem é um retrato ampliado de como este fato pode interferir no tecido social de maneira geral.

As diferenças entre reportagem e notícia ficam evidenciadas na factualidade e no tipo de abordagem que se quer fazer dos acontecimentos. Ou seja, a notícia tem um compromisso com a cobertura distanciada e imediata de um fato, enquanto a reportagem se propõe, segundo Ferrari e Sodré (1986, p.15), a obter “predominância narrativa, humanização do relato, texto de natureza impressionista e objetividade dos fatos narrados”. Segundo Nilson Lage, devido a estas características, a reportagem apresenta maior espaço para o desenvolvimento da criatividade.

O estilo da reportagem é menos rígido do que o da notícia: varia com o veículo, o público, o assunto. Podem-se dispor as informações por ordem decrescente de importância, mas também narrar a história, como um conto ou fragmento de romance (...); em certos casos, admite-se que o repórter conte o que viu na primeira pessoa. A linguagem também é mais livre: os novos jornalistas americanos (Breslin, Mailer, Capote) chegaram a adotar técnicas literárias para abordagem mais humana e reveladora da realidade. (1999, p.47)

Para Vilas Boas, a narrativa da reportagem está próxima da literatura, na qual “algumas técnicas literárias podem ser apropriadas de modo mais marcante. Trata-se de um texto informativo e, ao mesmo tempo, recheado de figuras” (1996, p.103). Segundo Ferrari e Sodré, quando as semelhanças são ainda maiores, temos a reportagem-conto:

A típica reportagem-conto tem uma estrutura mais orgânica. Geralmente particulariza a ação em torno de um único personagem, que atua durante toda a narrativa. Os dados documentais entram dissimuladamente na história e o texto aproxima-se, tanto do conto que incorpora até os fluxos de consciência dos personagens. (1986, p.86)

#### f) O Jornalismo Literário de Caio Fernando Abreu

A ligação de Caio Fernando Abreu com o Jornalismo de importantes veículos de comunicação se iniciou quando o gaúcho ainda era estudante:

Em 1967, a revista *Realidade*, da editora Abril, publicou um anúncio convocando os interessados a fazer os testes para participar de uma revista nova, a *Veja*, que começaria a circular no ano seguinte. Embora não fosse formado em Jornalismo, Caio Fernando Abreu participou do exaustivo processo de seleção, que incluía testes de conhecimento geral, de conhecimento específico, entrevista individual, entrevista conjunta com outros candidatos. (...) Em 1968, quando a revista começou a funcionar e os profissionais que iriam trabalhar na revista já estavam definidos, Caio estava entre eles. (CALLEGARI: 2008, p.37 e 38)

Tanto sua inserção nas redações de grandes jornais e revistas influenciou seu trabalho literário quanto sua amizade com poetas e escritores determinou seu trabalho jornalístico. Do Jornalismo, algumas heranças nítidas: a atualidade das narrativas, a urgência, o vínculo com o mundo atual, real, objetivo, além da linguagem crítica e a politização típicas da imprensa alternativa, a quem também era ligado:

Assim, gostando de viver, Caio começa a trabalhar no jornal *Zero Hora* como copidesque, com o intuito de juntar dinheiro para viajar. (...) Caio começou a colaborar nos projetos de que Juarez fazia parte, como o jornal *Exemplar*, influenciado por *O Pasquim*, *Veja* – na época ainda considerada inovadora – e, principalmente, pela revista *Bondinho*. (CALLEGARI: 2008, p.50)

Da literatura, heranças de forma: as figuras de linguagem, metáforas, a construção de personagens, a emotividade e a força de persuasão. Uma mistura poderosa que renderia textos às

vezes polêmicos, mas que agradariam a muitos pela sensibilidade às necessidades do cidadão comum, urbano e pós-moderno.

Atuando como articulista, crítico e cronista em veículos diversos, Abreu abordou temas do cotidiano social, político e cultural do Brasil, alguns pouco comuns à época, como homossexualismo, HIV e preconceito, além de defender a democracia e a liberdade de expressão com textos ora argumentativos, ora metafóricos, típicos do Jornalismo Literário. Intenso e elaborado, seu trabalho foi de grande contribuição para o desenvolvimento do estilo na mídia nacional.



## 5. CONCLUSÃO

A partir do tema exposto, podemos concluir que o Jornalismo Literário é uma especialização do Jornalismo que pretende uma perspectiva subjetiva das notícias, em complemento ao texto-objetivo proporcionado pelo *lead*. Para analisar o Jornalismo Literário brasileiro, contou-se com a análise da obra de um dos maiores cronistas da literatura do país: Caio Fernando Abreu. O autor gaúcho foi colunista de tablóides diários e revistas de grande circulação no país, obtendo reconhecimento nos campos da Literatura e do Jornalismo.

A escolha de Caio Fernando Abreu aconteceu mediante o fato de sua Literatura utilizar referências de romancistas diversos. Através destes intertextos, pôde-se delimitar um panorama cultural, social, cultural e jornalístico do Brasil durante as décadas de 1970, 1980 e 1990.

Segundo alguns autores, a História do Jornalismo Literário no Brasil iniciou-se através da *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Ainda que sua responsabilidade na inauguração do processo literário brasileiro seja discutível, o fato é que sua *Carta* foi o marco inicial na busca pela nacionalidade brasileira. Outros dois grandes nomes que se destacam no universo das primeiras crônicas do país foram João do Rio e Machado de Assis.

Para analisar o ambiente nacional contemporâneo, mas exatamente entre as décadas de 70 e 90, o estudo analisou as crônicas de Caio Fernando Abreu publicadas nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Zero Hora*. Para facilitar a análise, os textos foram divididos em três capítulos, selecionados pelos temas abordados pelo autor: *A Cidade*, que abrange os problemas da vivência urbana do final do século; *A Luta*, que denuncia os problemas políticos e culturais vividos pelo Brasil de então; e *A Paixão*, um elogio ao sentimento de transgressão e superação daquela geração.

Na primeira parte, *A Cidade*, as crônicas “Zero Grau de Libra”, “Calamidade Pública” e “Reflexões de um Fora-da-Lei do Atrolho” são dedicadas à cidade de São Paulo. Em princípio, temos uma explanação sobre a realidade da cidade e as definições de outros autores sobre seu crescimento. Em seguida, podemos observar como os textos de Fernando Abreu ilustram a grandiosidade da metrópole através de suas mazelas: poluição, violência, desigualdade social e solidão.

Mas, apesar de tecer sérias críticas à cidade e compará-la a outras, inferiorizando-a, Abreu deixa transparecer que não consegue desvincular-se da metrópole, alimentando uma nostalgia cíclica. Além dos quesitos de infra-estrutura, suas críticas são tocantes à comunicação urbana, transitando pelos aspectos visuais, sonoros e políticos da cidade. Os ícones visuais são classificados como ‘legendas do urbano’: publicidade, pichações, imagens rápidas, simultâneas

e sobrepostas, típicas da linguagem de *videoclip*. Complementando esta linguagem televisiva, o aspecto sonoro é caracterizado por fluxos polifônicos, canções *pop* e ruídos diversos. Por fim, o autor critica a realidade política de São Paulo, ora de maneira velada, ora de forma explícita.

No momento seguinte, em *A Luta*, são estudadas as crônicas “A mais Justa das Saias” e “Última Carta para Além dos Muros”, que tratam de três temas em comum: a AIDS, o homossexualismo e o preconceito. Mesmo vivendo um momento histórico pouco favorável à discussão aberta destes temas – quando o Brasil vivencia a ditadura militar e a sociedade ainda responsabiliza os homossexuais pelo surgimento do HIV – Abreu desponta com uma literatura homoafetiva de qualidade e críticas diretas o comportamento moralista da imprensa brasileira. Fazendo coro junto a artistas como Cazuza e Caetano Veloso, o jornalista defende a liberdade, não só no âmbito político, mas também em suas vertentes sociais e sexuais.

Por fim, em *a Paixão*, as crônicas “A Cidade dos Entretons” e “Os Extremos da Paixão” têm como tema o entendimento do autor sobre a paixão. Citando filmes, canções, ícones do mundo *pop* e figuras públicas que simbolizaram o espírito transgressor da época, ele assinala sua simpatia pela transgressão e pelo sentimento rasgado e visceral. Enumerando histórias de amor repletas de impasses – seja por não serem correspondidos ou por serem vítimas de preconceitos diversos – Abreu declara sua afinidade às paixões que superam obstáculos e reafirmam-se mesmo contra todas as convenções pré-estabelecidas.

Após a análise de seus textos, o trabalho apresenta uma breve biografia do autor em forma de *lead*. Esta biografia pretende a contextualização dos momentos históricos e pessoais vividos pelo escritor e a relação destes com sua obra.

Nascido em Santiago do Boqueirão, Rio Grande do Sul, em 1948, Caio Fernando Abreu foi jornalista, cronista, escritor e apontado como um dos expoentes da sua geração. Como jornalista, trabalhou em alguns dos principais jornais e revistas do Brasil, onde publicou crônicas entre 1986 e 1995 e recebeu diversos prêmios.

Influenciado pelo Tropicalismo da década de 70, pelo pessimismo da década de 80 e pelo avanço tecnológico da década de 90, suas alegorias figuram esteticamente com a compressão do tempo-espaco destes períodos, influenciado pelo mundo simbólico de cada década. Adotando uma postura de ecumenismo e multiculturalismo através de intertextos epigráficos, sua Literatura funcionou como chave de codificação e recodificação de sua época.

Suas crônicas exploram o indivíduo no final do século XX, especialmente diante dos temas como o normadismo, a errância, a solidão e o narcisismo, que parecem caracterizar os tempos pós-utópicos. Ao delinear personagens, enredos e cenários figurativos da experiência urbana globalizada, o escritor lança um olhar especialmente revelador de tais contextos no Brasil

contemporâneo. Caio Abreu realça de forma metafórico-alegórica, refratando nas suas narrativas o excesso de estímulos que a cidade oferece, a aceleração do ritmo de vida, as ambivalências da identidade sexual, a indústria cultural e a onipresença do simulacro.

Para decifrar melhor as influências sob as quais seus textos estavam submetidos, foram citados alguns nomes da Literatura responsáveis por inspirar – segundo o próprio Caio Fernando Abreu – seu trabalho. Entre estes nomes, estão: Clarice Lispector, Hilda Hilst, Carlos Drummond Andrade, Fernando Pessoa e outros.

Com o propósito de ilustrar a importância do Jornalismo Literário de Caio Fernando Abreu para a imprensa brasileira, foi feita, em seguida, uma conceituação da especialidade, o que exigiu a definição literal e histórica de conceitos como Literatura, Jornalismo, Jornalismo Literário, *lead*, crônica e reportagem.

Por fim, a explanação esboça um levantamento de quais características do trabalho de Caio Fernando Abreu foram influenciados por sua rotina nas redações de jornais e que elementos do seu texto foram adquiridos em sua vivência literária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. **Cartas**. São Paulo: Aeroplano, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Inventário do Irremediável**. Porto Alegre: Movimento, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Morangos mofados**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Os Dragões não conhecem o Paraíso**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Ovelhas Negras**. 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- \_\_\_\_\_. Pequenas Epifanias. In **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.
- \_\_\_\_\_. Calamidade Pública. In **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.
- \_\_\_\_\_. Zero Grau de Libra In **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006c.
- \_\_\_\_\_. Reflexões de um fora-da-lei do Atrulho. In **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006d.
- \_\_\_\_\_. A mais justa das saias. In **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006e.
- \_\_\_\_\_. Última carta para além dos muros. In **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006f.
- \_\_\_\_\_. A cidade dos entretons. In **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006g.
- \_\_\_\_\_. Extremos da paixão. In **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006h.
- \_\_\_\_\_. **Triângulo das Águas**. São Paulo: Nova Fronteira, 1975.
- \_\_\_\_\_. Uma Praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da Sanga. In **Caio 3D: O Essencial da Década de 1980**. São Paulo: Agir Editora, 2006.
- ARNT, Hérís. **O Folhetim e a Crônica**. Rio de Janeiro: E-papers, 2001.
- ARRIGUCCI, Davi Jr: Fragmentos sobre crônica. In: **Enigma e comentário: ensaios sobre Literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BUTOR, Michel. Crítica e Invenção. In: **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.
- CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Rio de Janeiro, 1999.
- CANDIDO, Antonio: A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Universidade Campinas, 1992.
- CARVALHO, Vânia. **História, arte e indústria do videoclipe**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1992.
- CASTRO, Gustavo E GALENO, Alex. **Jornalismo e Literatura**. São Paulo: Escrituras, 2002.

- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.
- DIMAS, Antonio. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo? In: **Littera**, nº 12. São Paulo: 1974.
- FONTCUBERTA, Mar de. **La noticia pistas para perceber el mundo**. Barcelona: Paidós, 1993.
- FOUCAULT, Michel: **O que é um autor?** 3ª Ed. Lisboa: Veja, 1992.
- FERRARI, M.H.; SODRÉ, M. **Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. 3ª Ed. São Paulo: Summus, 1986.
- FRANCO, Carlos. **Um Último Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 06 de julho de 1996.
- FREITAS, Helena de Souza. **Jornalismo e Literatura: inimigos ou amantes**. Setúbal: Peregrinação, 2002.
- GASTAL, Susana. **Alegorias Urbanas: o passado como subterfúgio – tempo, espaço e visualidade na pós-modernidade**. Campinas: Papirus, 2006.
- GLEDSON, Jonh. **Conversas de Burros, Banhos de Mar e outras crônicas exemplares**. Lisboa: Cotovia, 2006.
- GRANJA, Lucia: **Machado de Assis: escritor em formação (à roda dos jornais)**. Campinas: Mercado de Letras, 2000.
- GOMES, Renato C. Detetive de Subtrações nos Percursos Urbanos da Literatura. In **A. Faria, Literatura de subtração: A experiência urbana na ficção contemporânea**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 1999.
- GOMES, Rômulo. Canal da Imprensa. **Jornalismo em Verso e Prosa**. Disponível em: <<http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/especial/trint8/especial38.htm>>. Acesso em: 25/08/2006.
- LAGE, Nilson. **Estrutura da Notícia**. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Manual Geral da Redação**. 2ª Ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 1987.
- LAJOLO, Marisa. **O que é Literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LIMA, Alceu Amoroso. **O Jornalismo como Gênero Literário**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- LIMA, Paulo. **O Jornalismo é feito de muitos Conteúdos não Noticiosos**. Disponível em <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=371AZL004>>. Acesso em 14 de abril de 2007.
- LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- LUCAS, Fábio. **Fronteiras Imaginárias**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1971.
- KUNCZIK, Michael. **Conceitos de Jornalismo: Norte e Sul. Manual de Comunicação**. São Paulo: Edusp, 2002.

MARSHALL, Leandro. **O Jornalismo na Era da Publicidade**. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

NOLASCO, Edgar Cézar. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PETRONE, Pasquale. São Paulo no século XX. In. **A cidade de São Paulo**. Volume II. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1958.

QUINTERO, Alejandro Pizarroso. Evolução Histórica da Imprensa nos Estados Unidos. In: QUINTERO, Alejandro Pizarroso (org.) **História da imprensa**. Lisboa: Planeta, 1996.

ROSSI, Clóvis. **O que é Jornalismo**. São Paulo, 1980.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

STILL, Sting. **Bring On The Night (LIVE)**. Faixa 8. Gravadora: A&M. Los Angeles, 1986

TALESE, G. **Fama e Anonimato**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TERTO JR, Veriano. Homossexualidade e Saúde: desafios para a terceira década de epidemia HIV/AIDS. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, 2002.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo, Três cidades em um século**. São Paulo: Duas cidades, 1983.

TRAQUINA, Nelson. **O Estudo do Jornalismo no Século XX**. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Editora Unissinos, 2001.

VERÍSSIMO, José. **Que é Literatura? E outros escritos**. São Paulo: Landy, 2001.

VILAS BOAS, Sérgio. **A hegemonia da aparência nas revistas**. TextoVivo. São Paulo. Disponível em [http:// www.textovivo.com.br](http://www.textovivo.com.br). Acesso em: 06 set. 2006.

\_\_\_\_\_. **O Estilo Magazine**. São Paulo: Summus, 1996.

ZANOTTI, Carlos Alberto. **O Paradoxo do Lide: sedução e afastamento**. Revista de Estudos do Curso de Jornalismo PUC-Campinas, Ano 1, nº 1, outubro de 1998.

## ANEXO

### CRÔNICAS TRABALHADAS

As sete crônicas estudadas seguem abaixo na ordem em que foram citadas durante o trabalho:

#### 1 - CALAMIDADE PÚBLICA

Nunca na minha vida casei, mas — imagino — minha relação com São Paulo é igual a um casamento. Atualmente, em crise. Como conheço bem esse laço, sei que apesar das porradas e desacatos, das queixas e frustrações, ainda não será desta vez que resultará em separação definitiva. No máximo, posso dormir no sofá ou num hotel no fim de semana, mas acabo voltando. Na segunda-feira, volto brava e masoquistamente, como se volta sempre para um caso de amor desesperado e desesperançado, cheio de fantasias de que amanhã ou depois, quem sabe, possa ter conserto. Este, amargamente, não sei se terá.

Porque está demais, querida Sampa. E sempre penso que pode ser este agosto, mês especialmente dado a essas feiúras, sempre penso que pode ser o tempo, tão instável ultimamente, sempre penso que pode ser qualquer coisa de fora, alheia à alma da cidade — para que seja mais fácil perdoar, esquecer, deixar pra lá. Não sei se é. As calçadas e as ruas estão esburacadas demais, o céu anda sujo demais, o trânsito engarrafado demais, os táxis tão hostis a pobres pedestres como eu... Cada vez é mais difícil se mexer pelas ruas da cidade — e mais penoso, mais atordoante e feio.

Feio é a palavra mais exata. A feiúra desabou sobre São Paulo feito as pragas desabavam dos céus, biblicamente. Uma feiúra maior, mais poderosa e horrorosa que a das gentes, que a das ruas. Uma feiúra que é talvez a soma de todas as pequenas e grandes feiúras aprisionadas na cidade, e que pairam então sobre ela, sobre nós, feito uma aura. Aura escura, cinza, marrom, cheia de fuligem, de pressa, miséria, desamor e solidão. Principalmente solidão, calamidade pública.

Fico fazendo medonhas fantasias futuristas. Lá pelo ano 2000, pegue *Blade Runner*, elimine Harrison Ford e empobreça mais — muito, muito mais —, encha de mendigos morando pelas ruas. Encha com gangs de pivetes armados até os dentes, assaltando e matando, imagine incêndios incontrolláveis, edifícios abandonados ocupados por multidões sem casa. Por sobre tudo, espalhe um ar irrespirável, denso de monóxido de carbono, arsênico e sei lá quais outros

venenos que li outro dia no jornal que o ar de São Paulo tem. Nem luz nas lâmpadas, nem água nas torneiras. E filas — muito maiores que essas de agora — para conseguir leite, carne, pão, arroz, feijão. Imagine em cada figura cruzada em cada esquina a possibilidade de um assassino. E em cada olhar mais demorado a sombra da morte, não do encontro ou da solidariedade.

Ah, *heavy* Sampa... Vacilo um pouco em fazer aquela linha clamar-aos-poderes, pedir a ação da prefeitura e dos políticos. Pela minha cabeça passa, intuitiva e espontaneamente, que tudo só pode ficar pior, à medida que o século e a miséria avançarem. E, se vocês elegerem Maluf para governador, juro: mudo de cidade. Acabo de vez este casamento, porque acredito ainda em certas coisas bem limpinhas que quero preservar em mim. E isso eu não vou permitir, querida Sampa: que nenhuma cidade, pessoa ou instituição acabe com essas coisas muito clarinhas e muito limpinhas (talvez por isso meio bobas, mas que se há de fazer? São elas que me mantêm vivo) resistindo aqui dentro de mim.

Antes de ficar feio, violento e sujo feito você anda, peço o desquite. Litigioso, aos berros. Vou pra não voltar: falar mal de você na mesa mais esquecida daquele canto mais escuro e cheio de moscas, no bar mais vagabundo do mais brega dos subúrbios de Asunción, Paraguai.

(ABREU, 1986, p. 35-36 e *'O Estado de São Paulo'* em 20/08/1986)

## **2 - ZERO GRAU DE LIBRA**

O Sol entrou ontem em Libra. E porque tudo é ritual, porque fé, quando não se tem, se inventa, porque Libra é a regência máxima de Vênus, o afeto, porque Libra é o outro (quando se olha e se vê o outro, e de alguma forma tenta-se entrar em alguma espécie de harmonia com ele), e principalmente porque Deus, se é que existe, anda distraído demais, resolvi chamar a atenção dele para algumas coisas. Não que isso possa acordá-lo de seu imenso sono divino, enfatiado de humanos, mas para exercitar o ritual e a fé - e para pedir, mesmo em vão, porque pedir não só é bom, mas às vezes é o que se pode fazer quando tudo vai mal.

Nesse zero grau de Libra, queria pedir a isso que chamamos de Deus um olho bom sobre o planeta terra, e especialmente sobre a cidade de São Paulo. Um olho quente sobre aquele mendigo gelado que acabei de ver sob a marquise do cine Majestic; um olho generoso para a noiva radiosa mais acima. Eu queria o olho bom de Deus derramado sobre as loiras oxigenadas, falsíssimas, o olho cúmplice de Deus sobre as jóias douradas, as cores vibrantes. O olho piedoso de Deus para esses casais que, aos fins de semana, comem pizza com fanta e guaraná pelos



restaurantes, e mal se olham enquanto falam coisas como: “você acha que eu devia ter dado o telefone da Catarina à Eliete?” – e outro grunhe em resposta.

Deus, põe teu olho amoroso sobre todos que já tiveram um amor, e de alguma forma insana esperam a volta dele: que os telefones toquem, que as cartas finalmente cheguem. Derrama teu olho amável sobre as criancinhas demônias criadas em edifícios, brincando aos berros em playgrounds de cimento. Ilumina o cotidiano dos funcionários públicos ou daqueles que, como funcionários públicos, cruzam-se em corredores sem ao menos se verem – nesses lugares onde um outro ser humano vai-se tornando aos poucos tão humano quanto uma mesa.

Passeia teu olhar fatigado pela cidade suja, Deus, e pousa devagar tua mão na cabeça daquele que, na noite, liga para o CVV. Olha bem o rapaz que, absolutamente só, dez vezes repete Moon Over Bourbon Street, na voz de Sting, e chora. Coloca um spot bem brilhante no caminho das garotas performáticas que para pagar o aluguel dão duro como garçonetes pelos bares. Olha também pela multidão sob a marquise do Mappin, enquanto cai a chuva de granizo, pelo motorista de taxi que confessa não Ter mais esperança alguma. Cuida do pintor que queria pintar, mas gasta seu talento pelas redações, pelas agências publicitárias, e joga tua luz no caminho dos escritores que precisam vender barato seu texto- olha por todos aqueles que queria ser outra coisa qualquer a que não a que são, e viver outra vida se não a que vivem.

Não esquece do rapaz viajando de ônibus com seus teclados para fazer show na Capital, deita teu perdão sobre os grupos de terapia e suas elaborações da vida, sobre as moças desempregadas em seus pequenos apartamentos na Bela Vista, sobre os homossexuais tontos de amor não dado, sobre as prostitutas seminuas, sobre os travestis da República do Líbano, sobre os porteiros de prédios comendo sua comida fria nas ruas dos Jardins. Sobre o descaramento, a sede e a humildade, sobre todos que de alguma forma não deram certo (porque, nesse esquema, é sujo dar certo), sobre todos que continuam tentando por razão nenhuma – sobre esse que sobrevivem a cada dia ao naufrágio de uma por uma das ilusões.

Sobre as antas poderosas, ávidas de matar o sonho alheio - Não. Derrama sobre elas teu olhar mais impiedoso, Deus, e afia tua espada. Que no zero grau de Libra, a balança pese exata na medida do aço frio da espada da justiça. Mas para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo dia sem desistir, envia teu Sol mais luminoso, esse zero grau de Libra. Sorri, abençoa nossa amorosa miséria atarantada.

(ABREU, 2006b, p. 40-41 e *‘O Estado de São Paulo’* em 24/09/1986)

### 3 - REFLEXÕES DE UM FORA-DA-LEI DO ATROLHO

Se você, como eu, também vive em São Paulo e vem sendo acometido de crises cada vez mais frequentes de irritação, dor de cabeça, náuseas, palpitações, insônia, chiliques, e achaques dos mais diversos, saiba que descobri o motivo. Não por ser gênio, mas por ser vítima. O mal que nos aflige a todos, revê-lo, chama-se Atrolho. A cidade de São Paulo é cada vez mais movida e regida por essa entidade invisível, insuportável e onipresente: a Lei do Atrolho.

Essa lei, aprenda, dificulta, até mesmo impede todo e qualquer movimento. Telefones que nunca têm linha (e você quer falar); caixas de supermercado lixando as unhas (e você quer pagar); grupos de executivos e secretárias andando lado a lado na hora do almoço (e você que passar); bilheterias de cinema que jamais têm troco (e você quer sonhar), entendeu? Gente que pára pra conversar bem no trecho mais estrito da calçada; adolescentes com as gigantes mochilas jogando você longe; caixas (ai, as caixas!) que te dão o troco com dezenas de moedinhas inúteis; funcionários dos correios que decidem que a sua carta, depois de horas na fila, tem que ir por Sedex – tudo isso e muito mais, muito mais. É puro Atrolho.

Há um bar na esquina de casa (e bar na esquina de casa da gente é cármico, não há como evitá-lo) que é um verdadeiro Ícone Atrolhante. Estreitíssimo, sempre com o rádio aos berros, tem banquinhos colados no balcão onde só caberiam as pernas de um pigmeu, mais uma espécie de plataforma que obriga a gente a um patético pulinho para subir e –pior – algo como um estribo de metal para apoiar os pés, perfeito para caneladas dilacerantes. Indescritível, não? Nesse bar, logo ao primeiro cafezinho do dia, você já pode contar com todos os seus impulsos homicidas plenamente despertados e ávidos de sangue.

E as embalagens? Há uma tampa de água mineral que outro dia Ignácio Loyola comentou aqui, capaz de esraçalhar dedos, unhas e cutículas. E as calçadas de São Paulo, também comentadas pelo mesmo Ignácio, um expert em atrolhos? Desventuradas peruas de saia justa e salto alto! Mas além dos atrolhos, digamos, espaciais, há também os ofativos e sonoros, tão odiosos quanto. Eflúvios de cebola frita e gordurosa amanhecida pelas portas e janelas às nove da manhã; Office-boys batucando frenéticos em portas de elevadores, você conhece? Britadeiras, trituradoras de concreto, escapamentos abertos. E gritos, muitos gritos. Para quem tem menos de seis neurônios, como nós paulistanos, pode ser fatal.

Pois o atrolho mata. Aos poucos, de ataque de nervos mitigados a golpes de lexotan ou passiflorine para não virar serial-killer (grrr: as caixas!). Reflita: pelo menos 90% do inferno que São Paulo tornou-se talvez seja causado pela Lei do Atrolho, que aqui impera. Precisamos de urgentes campanhas, outdoors, cartilhas de esclarecimento. De graça, por instinto de

sobrevivência, sugiro: Companheiro, facilite a vida para o ser ao seu lado! Não atrolhe a sua vida, não atrolhe a vida alheia! Contra AIDS, camisinha, contra Atrolho, consciência!

Consciência – que mel de palavra -, consciência urbana. A imensa maioria dos atrolhantes não percebe que está sendo manipulada por essa diabólica instituição. É preciso alertar logo a todos, pois a Lei do Atrolho, mãe do stress, traz à tona os mais baixos instintos do mais politicamente correto cidadão. Submetido a ela, em átimos de segundos qualquer um fica possuído por ferozes ímpetos neonazistas.

Quanto a mim, confesso: sou um fora da Lei do Atrolho. O problema é que, quanto mais você se desatrolha, mais atrolhante torna-se a cidade. Confuso e exausto, parto para Paris dia 9 para merecida temporada intensiva de desatrolhação psicológica. Da estrada dou notícias.

*(ABREU, 2006c, p. 97 e 'O Estado de São Paulo' em 06/03/1994)*

#### **4 - A MAIS JUSTA DAS SAIAS**

A primeira vez que ouvi falar em Aids foi quando Markito morreu. Eu estava na salinha de TV do velho Hotel Santa Tereza, no Rio, assistindo ao Jornal Nacional. “Não é possível” – pensei – “Uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca os homossexuais?” Não, não era possível. Por que homossexual existe desde a Idade da Pedra. Ou desde que existe sexualidade – isto é: desde que existe ser humano. Está na Bíblia, em Jônatas e Davi (“...a alma de Jônatas apegou-se a alma de Davi e Jônatas o amou como a si mesmo” – 1 Samuel, 18), nos gregos, nos índios, em toda a história da humanidade. Por que só agora “Deus” ou a “Natureza” teriam decidido puni-los?

Mas de coisa-que-se-lê-em-revista ou que só-acontece-com-os-outros, o vírus foi chegando mais perto. Matou o inteligentíssimo Luiz Roberto Galizia, que eu conhecia relativamente bem (tínhamos até um vago e delirante projeto de adaptar para teatro Orlando, de Virginia Woolf, com Denise Stoklos no papel principal, já pensou?). Matou Fernando Zimpeck, cenógrafo e figurinista gaúcho, supertalentoso. E Flávio Império, Timochenko Webbi, Emile Eddé – pessoas que você encontrava na rua, no restaurante, no cinema. O vírus era real. E matava.

Aí começaram as confusões. A pseudotolerância conquistada nos últimos anos pelos movimentos de libertação homossexual desabou num instantinho. Eu já ouvi – e você

certamente também – dezenas de vezes frases tipo “bicha tem mesmo é que morrer de Aids”. Ou propostas para afastar os homossexuais da “sociedade sadia” – em campos de concentração, suponho. Como nos velhos e bons tempos de Auschwitz? Tudo para o “bem da família”, por que, afinal – eles adoram este argumento – “o que será do futuro de nossas pobres criancinhas?”

Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade. (É curioso, e revelador, revelar que quando Gore Vidal vem ao Brasil, toda a imprensa se refere a ele como “o escritor homossexual” mas estou certo que se viesse, por exemplo, Norman Mailer, ninguém falaria do “escritor homossexual”.) Sim, a moral & os bons costumes emboscados por trás do falso liberalismo – e muito bem amparados pelo mais reacionário papa de toda a (triste) história do Vaticano – arreganha agora os dentes para declarar: “Viram como este vício hediondo não só corrompe, mas mata?”

Corrompe nada, mata nada. Acontece apenas que a única forma possível de consumação do ato sexual entre dois homens é mais favorável à transmissão do vírus, que se espalhou neste grupo devido à alta rotatividade sexual de alguns. E é aí que começa a acontecer isso que chamo de “a mais justa das saias”. Afinal é preciso que as pessoas compreendam que um homossexual não é um contaminado em potencial, feito bomba relógio prestes a explodir. Isso soa tão cretino e preconceituoso como afirmar que todo negro é burro e todo judeu, sacana.

Heteros ou homos (?) a médio prazo iremos todos enlouquecer, se passarmos a ver no outro uma possibilidade de morte. Tem muita gente contaminada pela mais grave das manifestações do vírus – a Aids psicológica. Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido à distância. E da mente? Por que uma vez instalado lá, o HTLV-3 não vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com as suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso não tem graça viver, concorda?

Você gostaria de viver num mundo de zumbis? Eu, decididamente não. Então pela nossa própria sobrevivência afetiva – com carinho, com cuidado, com sentimento de dignidade – ô gente, vamos continuar namorando. Era tão bom, não era?

*(ABREU, 2006d, p. 58 e ‘O Estado de São Paulo’ em 25/03/87)*

## **5 - ÚLTIMA CARTA PARA ALÉM DOS MUROS**

Porto Alegre – Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas nos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior lhe escrevo agora, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Não sinto culpa, vergonha ou medo.

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. O médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas com a suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito de enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios – e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram de dentro de mim até tornarem-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé.

A vida me dava pena, e eu não sabia que o corpo (“meu irmão burro”, dizia São Franscisco de Assis) podia ser tão frágil e sentir tanta dor. Certas manhãs, chorei olhando através da janela os muros brancos do cemitério do outro lado da rua. Mas à noite, quando os neons acendiam, de certo ângulo a Dr. Arnaldo parecia o Boulevard Voltaire, em Paris, onde vive um anjo surfista que vela por mim. Tudo parecia em ordem, então. Sem rancor nem revolta, só aquela imensa pena de Coisa Vida dentro e fora das janelas, bela e fugaz feito as borboletas que duram um só dia depois do casulo. Pois há um casulo rompendo-se lento, casca seca abandonada. Após, o vôo de Ícaro perseguindo Apolo. E a queda?

Aceito todo dia. Conto para você por que não sei ser senão pessoal, impudico, e sendo assim preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo. Sei que você compreende.

Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazuya, “Vamos pedir piedade, Senhor, piedade para essa gente careta e covarde”. Mas para você, revelo humilde: o que importa é a Senhora Dona Vida, coberta de outro e prata e sangue e musgo do Tempo e creme de chantilly às vezes e confetes de algum Carnaval, descobrindo aos poucos seu rosto horrendo e deslumbrante. Precisamos suportar. E beijá-la na boca. De alguma forma absurda, nunca estive tão bem. Armado com as armas de Jorge. Os muros continuam brancos, mas agora são de um sobrado colonial espanhol que me faz pensar em García Lorca; O portão pode ser aberto a qualquer hora para entrar ou sair; há uma palmeira, rosas cor-de-rosa no jardim. Chama-se Deus Menino este lugar cantado por Caetano, e eu sempre soube que era aqui o porto. Nunca se sabe até que ponto seguro, mas – para lembrar Ana

C., que me deteve à beira da janela – como não se pode ancorar um navio no espaço, ancora-se neste porto. Alegre ou não: ave Lya Luft, ave Iberê, Quintana e Luciano Alabarse, Che.

Vejo Dercy Gonçalves, na Hebe, assisto A Falecida de Gabriel Villela no Teatro São Pedro; Maria Padilha conta histórias inéditas de Vicente Pereira; divido sushis com a bivariana Yolanda Cardoso; rezo por Cuba; ouço Bola de Nieve; gargalho com Déa Martins; desenho a quatro mãos com Laurinha; leio Zuenir Ventura para entender o Rio; uso a estrela do PT no peito (Who Know?); abro o I Ching ao acaso: Shêng, a Ascensão; não perco Éramos Seis e agradeço, agradeço, agradeço.

E a vida grita. E a luta, continua.

*(ABREU, 2006e, p. 112 e 'O Estado de São Paulo' em 18/09/94)*

## **6 - A CIDADE DOS ENTRETONS**

“Quer dizer que você está mesmo apaixonado por Porto Alegre?”, me perguntam longe daqui e aqui mesmo, entre espanto, ironia e inveja. Fico quieto. Primeiro que paixão deve ser coisa discreta, calada, centrada. Se você começa a espalhar por sete ventos, crau, dá errado. Isso porque ao contar a gente tem a tendência, digamos, “embonitar” a coisa, e portanto distanciar-se dela, apaixonando-se mais pelo supor-se apaixonado do que pelo objeto da paixão propriamente dito. Sei que é complicado, mas contar falsifica - é isso que quero dizer - e pensando mais longe, por isso mesmo, literatura é sempre fraude. Quanto mais não-dita, melhor a paixão. Melhor, é claro, em certo sentido, que representa também o pior: as mais nobres paixões são também as mais cadelas, como aquelas que enlouqueceram Adèle H., levaram Oscar Wilde para a prisão e fizeram a divina Vera Fisher ser queimada feito Joana d’Arc por não ser uma funcionária pública exemplar.

Mas como eu ia tentando esclarecer de uma vez por todas, e duramente: não é verdade que eu esteja apaixonado por Porto Alegre. Somos apenas bons amigos. Aliás, nem moro em Porto Alegre. Moro no Menino Deus, do qual Porto Alegre é apenas o que há em volta. Além disso, tenho sérias críticas à cidade e, você deve saber que quando se está apaixonado fica-se cego. Porto Alegre não me causa nem certa miopia metafórica, além da minha progressiva, nenhum poético astigmatismo, além do real das minhas, como diria Drummond, retinas fatigadas. Vejo de óculos todos os seus defeitos.

Primeiro que não é uma cidade de verão. E muito menos de inverno. No verão as árvores parecem baixas demais, sobe um vapor mefítico do Guaíba e a gente se sente como dentro de uma panela de pressão. O verde fica viscoso, amazônico, as noites molhadas de suor pálido, os lençóis amanhecem encharcados de sais minerais mortos.

No inverno, existem as frinchas. Por todo canto parecem existir frestas (a palavra é boa, mas "frincha" é muito mais dramático, concorda?) por onde se infiltram gélidos minuanos. E agosto, quando as paredes mofam e tudo vira uma cenografia das charnecas de Emily Brontë? Há lajotas insensatas pelas casas, não lareiras. No verão, tapetes absurdos e não tábuas no chão. No verão, Manaus; no inverno, Moscou. Pode, uma cidade assim? Pode, pois no outono e primavera ela se esmera e tons dourados, brisas tépidas, verdes suaves, céus-de-taça-de-porcelana invertida, como diria Erico Verissimo. É preciso saber amar Porto Alegre nesses entretons, nos outros dar o fora. O próprio Erico parecia saber muito bem disso, vivia dando o fora. E voltando, claro. Pois melhor do que morar aqui, é voltar para cá. Melhor ainda do que voltar para cá, é partir daqui e assim por diante, numa relação que não se resolve nunca. Vide por exemplo a Déa Martins e o Marcos Breda.

Também é machista demais, e isso eu não suporto. Minha vingança involuntária e terrível é que, literalmente traduzido para o inglês, Porto Alegre vira Gay Port. Rárárá, como diria o Zé Simão. Em cartas para o exterior, só uso Gay Port – ficam pensando que vivo assim numa espécie de Jaciras's Tows, somenting between São Francisco da Califórnia e Amsterdam. Rárárá again. Imaginem se soubessem desses festivais de canções nativas e de certas coisas – sou chique, não vou citar nomes – que se lê nos jornais e ouve no rádio e vê na tevê.

Sei, hoje estou dispersivo e até um pouco arrogante. É que estou viajando para São Paulo – a Nova Delhi e não a Nova York da América do Sul, como querem os paulistanos. Véspera de viagem me deixa sempre meio assim, antipático com o que fica. Logo passa. E torno ao Menino Deus como um beduíno que desistisse de enfrentar o deserto para vltar ao oásis de onde saiu. Morto de sede, e com a faca da nostalgia do longe cravada fundo no peito. Às vezes dói, mas logo passa também.

*(ABREU, 2006f, p.139 e 'Jornal Zero Hora' em 18/02/95)*

## **7 - EXTREMOS DA PAIXÃO**

Andei pensando coisas. O que é raro, dirão os irônicos. Ou "o que foi?" - perguntariam os complacentes. Para estes últimos, quem sabe, escrevo. E repito: andei pensando coisas sobre

amor, essa palavra sagrada. O que mais me deteve, do que pensei, era assim: a perda do amor é igual à perda da morte. Só que dói mais. Quando morre alguém que você ama, você se dói inteiro(a)- mas a morte é inevitável, portanto normal. Quando você perde alguém que você ama, e esse amor - essa pessoa - continua vivo(a), há então uma morte anormal. O NUNCA MAIS de não ter quem se ama torna-se tão irremediável quanto não ter NUNCA MAIS quem morreu. E dói mais fundo- porque se poderia ter, já que está vivo(a). Mas não se tem, nem se terá, quando o fim do amor é: NEVER.

Pensando nisso, pensei um pouco depois em Boy George: meu-amor-me-abandonou-e-sem-ele-eu-nao-vivo-então-quero-morrer-drogado. Lembrei de John Hincley Jr., apaixonado por Jodie Foster, e que escreveu a ela, em 1981: "Se você não me amar, eu matarei o presidente". E deu um tiro em Ronald Regan. A frase de Hincley é a mais significativa frase de amor do século XX. A atitude de Boy George - se não houver algo de publicitário nisso - é a mais linda atitude de amor do século XX. Penso em Werther, de Goethe. E acho lindo. No século XX não se ama. Ninguém quer ninguém. Amar é out, é babaca, é careta. Embora persistam essas estranhas fronteiras entre paixão e loucura, entre paixão e suicídio. Não compreendo como querer o outro possa tornar-se mais forte do que querer a si próprio. Não compreendo como querer o outro possa pintar como saída de nossa solidão fatal. Mentira: compreendo, sim. Mesmo consciente de que nasci sozinho do útero de minha mãe, berrando de pavor para o mundo insano, e que embarcarei sozinho num caixão rumo a sei lá o quê, além do pó. O que ou quem cruzo entre esses dois portos gelados da solidão é mera viagem: véu de maya, ilusão, passatempo. E exigimos o eterno do perecível, loucos.

Depois, pensei também em Adèle Hugo, filha de Victor Hugo. A Adèle H. de François Truffaut, vivida por Isabelle Adjani. Adèle apaixonou-se por um homem. Ele não a queria. Ela o seguiu aos Estados Unidos, ao Caribe, escrevendo cartas jamais respondidas, rastejando por amor. Enlouqueceu mendigando a atenção dele. Certo dia, em Barbados, esbarraram na rua. Ele a olhou. Ela, louca de amor por ele, não o reconheceu. Ele havia deixado de ser ele: transformara-se em símbolo sem face nem corpo da paixão e da loucura dela. Não era mais ele: ela amava alguém que não existia mais, objetivamente. Existia somente dentro dela. Adèle morreu no hospício, escrevendo cartas (a ele: "É para você, para você que eu escrevo" - dizia Ana C.) numa língua que, até hoje, ninguém conseguiu decifrar.

Andei pensando em Adèle H., em Boy George e em John Hincley Jr. Andei pensando nesses extremos da paixão, quando te amo tanto e tão além do meu ego que - se você não me ama: eu enlouqueço, eu me suicido com heroína ou eu mato o presidente. Me veio um fundo desprezo pela minha/nossa dor mediana, pela minha/nossa rejeição amorosa desempenhando papéis tipo sou-forte-seguro-essa-sou-mais-eu. Que imensa miséria o grande amor - depois do não, depois



do fim - reduzir-se a duas ou três frases frias ou sarcásticas. Num bar qualquer, numa esquina da vida.

Ai que dor: que dor sentida e portuguesa de Fernando Pessoa - muito mais sábio -, que nunca caiu nessas ciladas. Pois como já dizia Drummond, "o amor car(o,a,) colega esse não consola nunca de núncaras".

E apesar de tudo eu penso sim, eu digo sim, eu quero Sins.

*(ABREU, 2006g, p.30 e 'O Estado de São Paulo' em 08/07/95)*